

---

This is the **published version** of the article:

Ferran Cuadrat, Fanny; Gallén, Enric. Strindberg a Barcelona (1903-1936).  
2010.

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/67697>

under the terms of the  license

Màster Oficial Interuniversitari d'Estudis Teatral (MOIET)

# **STRINDBERG A BARCELONA (1903-1936)**

---

Treball de recerca

**Fanny Ferran**

**Tutor: Enric Gallén**

Setembre 2010

“Strindberg was the precursor of all the modernity in our present theatre”

*Eugene O'Neill*

“Josep Pla ha dit, en aquestes mateixes columnes, que és difícil veure una obra de Lenormand a París i una obra de Bernard Shaw a Londres. Si això passa a Londres i a París, ¿hem d'estranyar que a casa nostra certes obres no trobin escena on representar-se?”

*Joan Puig i Ferrer*

“Més del teatre d'art”. *La Publicitat*, 7-II-1928

## Sumari

<b>Introducció .....</b>	<b>5</b>
 <b>Primera part: Strindberg i el teatre europeu .....</b>	<b>11</b>
1. Teatre i Naturalisme .....	12
1.1. Strindberg en el marc del Naturalisme .....	14
1.2. Precursor del teatre expressionista .....	19
 <b>Segona part: Strindberg i el teatre català .....</b>	<b>23</b>
1. Sobre la recepció de Strindberg a Europa .....	24
2. Sobre el teatre català a la Barcelona modernista .....	27
3. Primeres notícies a la premsa de Barcelona .....	32
4. Edicions del teatre de Strindberg a Catalunya.....	36
4.1. <i>La Señorita Julia</i> i <i>Padre</i> (Librería de Antonio López, 1903-1905) .....	36
4.2. <i>Padre</i> i <i>Acreeedores</i> (Editorial Presa, 1904-1905) .....	37
4.3. <i>Padre</i> (La Novela Breve, 1912) .....	38
5. Strindberg vist per Emili Tintorer a <i>La moral del teatre</i> (1905).....	39
6. <i>Padre</i> (1905) .....	41
6.1. Presentació .....	41
6.2. Conferència de Josep M. Jordà .....	44
6.3. Recepció de <i>Padre</i> .....	47
7. Ressò de la mort d'August Strindberg (1912).....	49
8. Aproximació al teatre d'entreguerres .....	51
8.1. Introducció .....	51
8.2. L'empresa de Josep Canals i les Vetllades de teatre selecte estranger .....	53
8.3. Carles Riba, traductor de <i>La senyoreta Júlia</i> (1922).....	54
8.4. Josep Carner, traductor de <i>La més forta</i> (1925) .....	59
8.5. Estrenes i representacions .....	60
8.5.1. <i>Créanciers</i> (1925). Galas Karsenty .....	61
8.5.2. <i>El padre</i> (1926). Companyia de Rivera-Rosas .....	63
8.5.3. <i>Davant la mort</i> (1936) .....	65

<b>Conclusions .....</b>	<b>71</b>
 <b>Fonts i bibliografia .....</b>	 <b>76</b>
1. Publicacions periòdiques consultades .....	77
2. Fonts primàries .....	78
3. Bibliografia .....	85
 <b>Annexos .....</b>	 <b>95</b>
1. Notícies i crítiques de les obres representades .....	96
2. Conferència de J. M. Jordà (1905) .....	160
3. Ressenyes sobre la mort d'August Strindberg (1912) .....	165
4. <i>La més forta</i> (1925) .....	172

# **Introducció**

L'elecció del tema del treball de recerca va sorgir en el marc del mòdul "El drama de l'antiguitat a l'actualitat" del Màster Oficial Interuniversitari d'Estudis Teatral. En una de les sessions de l'esmentat mòdul calia analitzar i comentar una obra representativa del teatre naturalista. El text que vaig escollir va ser *La senyoreta Júlia* d'August Strindberg.

El tema de les relacions sexuals entre comtessa i criat, que es tracta a l'obra sense cap tipus d'ambigüitat, l'ús d'un llenguatge directe i, en molts casos, fins i tot cruel, em va impactar i sorprendre enormement i més tenint en compte que l'obra s'havia donat a conèixer el 1888. Era evident que una obra d'aquestes característiques no podia haver passat desapercebuda a finals del segle XIX sense generar una considerable polèmica. Va ser, per tant, arran de la lectura de *La senyoreta Júlia* que vaig sentir una enorme curiositat per conèixer l'autor i el conjunt de la seva obra. La lectura d'*Inferno*, on Strindberg va plasmar la seva crisi personal viscuda a finals dels anys noranta, em va descobrir un escriptor amb una fascinant personalitat, rebel, contradictori, hipersensible i molt sovint al límit de la bogeria. Tot plegat, em va dur a voler investigar com un autor tant singular havia pogut ser acollit per la societat i la crítica d'una ciutat com Barcelona que justament a finals de segle XIX començava a obrir-se a nous corrents artístics i literaris.

Des del primer moment, vaig poder constatar que em trobava davant d'un autor molt poc estudiat a Catalunya. Les investigacions prèvies sobre la seva recepció es reduïen bàsicament a una breu menció de Juan Guerrero Zamora sobre les principals traduccions de Strindberg en diferents llengües i un article de Guillermo Díaz-Plaja sobre les traduccions de Strindberg a Espanya.

Guerrero Zamora va dedicar un capítol a analitzar l'obra de Strindberg a la *Historia del Teatro Contemporáneo* publicada el 1961. En una nota a peu de pàgina feia també referència a les principals traduccions de les seves obres en diferents idiomes. Respecte a les edicions existents en castellà esmentava les següents: "*El viaje de Pedro el Afortunado* (traducción por R. Mitjana, colec. Granada, Madrid, sin fecha, y colec. Austral, Vol. 161, Espasa-Calpe, Buenos Aires); *La gente de Hemsö* (Colec. Pandora, vol. 31, Poseidón, Buenos Aires); *El padre* (Librería Antonio López, Barcelona, 1905); *La señorita Júlia* (ídem anterior, 1908); *Cinco dramas en un acto: La más fuerte, Debe y haber, Amor maternal, Ante la muerte y El primer aviso* (traduc. de Alejandro

Rodríguez Álvarez; C.I.A.P., Mundo Latino, Madrid, 1929); *A orillas del mar libre* (traduc. de J. García Mercadal, Colec. Babel, Imp. Rivadeneyra, Madrid, 1930); *Danza macabra* (traduc. de Manuel Pedroso. Imp. Felipe Peña Cruz, Madrid, 1921); *Teatro Selecto: La señorita Julia, Acreedores, Padre, La danza macabra y El ensueño* (Argonauta, Buenos Aires, 1945; traducs. de Cristóbal de Castro, Rosendo Diéguez, Pablo Palant, Carlos Mata y Jorge A. Ramos); *La señorita Julia* (en Teatro Escandinavo y junto a *El nuevo sistema*, de Björson, y *El balcón*, de Gunnar Heiberg; Aguilar, Madrid, 1933; traduc. de C. de Castro).”<sup>1</sup>

Dos anys més tard, Guillermo Díaz-Plaja va recollir la informació de Guerrero Zamora i va elaborar un article on establia una relació de les traduccions de Strindberg realitzades a l'Estat Espanyol en la primera meitat del segle XX.<sup>2</sup> Díaz-Plaja ofería noves dades a les aportades per Guerrero Zamora, especialment ampliava la informació sobre les obres editades a Barcelona i afegia a més els títols traduïts al català. D'aquesta manera, donava a conèixer tres noves traduccions: *Padre*, editada dins la col·lecció *La Novela Breve* (núm. 45), per la impremta de J. Comas de Barcelona; *Acreedores*, traduïda per Rosendo Diéguez i editada per l'editorial barcelonina Centro Editorial Presa, i finalment, també esmentava la traducció no publicada de Maria Carratalà de *Davant la mort*. Aquesta va ser tota la informació que van aplegar Guerrero Zamora i Díaz-Plaja sobre la recepció del teatre de Strindberg a l'Estat Espanyol. Cap dels dos, però, no va fer referència a les possibles representacions del seu teatre.

Així, doncs, partint de les contribucions de Guerrero Zamora i Díaz-Plaja, m'he proposat un doble objectiu. En primer lloc, he pretès realitzar una recerca sobre la recepció del teatre de Strindberg a Barcelona cenyida sobretot a la representació i la publicació dels seus textos des de la darrera dècada del segle XIX fins a l'esclat de la Guerra Civil. He deixat de banda l'estudi de la recepció que afecta a la producció narrativa de Strindberg, perquè aquest aspecte mereixeria possiblement un altre i nou tipus d'investigació. En segon lloc, m'he proposat contextualitzar la recerca del teatre de Strindberg a Barcelona en el marc de la seva recepció global en el conjunt d'Europa.

\* \* \*

---

<sup>1</sup> Juan GUERRERO ZAMORA: *Historia del Teatro Contemporáneo*. Barcelona: Juan Flors, 1961, vol. II, pàg. 10.

<sup>2</sup> Guillermo DÍAZ-PLAJA: "Strindberg en España". *Estudios Escénicos*, (9, 1963), pàgs. 105-112.



El treball s'estructura en dues parts clarament diferenciades i desiguals quant a l'extensió. En la primera part, s'ofereix una aproximació sumària a l'obra de Strindberg en el marc del teatre europeu, a cavall del Naturalisme i la seva possible identificació com a precedent de l'Expressionisme sorgit a Alemanya en el període d'entreguerres. En aquest bloc es realitza també un recorregut per l'obra dramàtica de l'autor suec, tot destacant-ne algunes de les seves aportacions més significatives.

Naturalment, el gruix de la investigació es concentra en la segona part sobre la recepció de Strindberg a Barcelona. Es tracta de plantejar-se si les obres de Strindberg van ser representades amb certa regularitat a la capital catalana entre finals del XIX i el primer terç de segle XX; quin fou el tipus de companyies o intèrprets que van representar aquestes obres (professionals; aficionats, etc.); la procedència dels actors i actrius (catalans, espanyols o estrangers); en quin tipus de local o espai teatral es van representar (públic, privat, independent, etc.) i quins van ser els textos més representats i/o publicats a Barcelona. Per dur a terme aquest treball, he procurat realitzar una recerca al més exhaustiva possible sobre l'acollida del teatre de Strindberg en la premsa de l'època i, parcialment, entre determinats escriptors i intel·lectuals catalans.

Quin va ser el grau d'acceptació que realment van tenir les obres de Strindberg entre el públic i la crítica de Barcelona? Van viure una situació semblant a la de determinades ciutats europees? Van agradar? Van causar controvèrsia? Van passar desapercebudes?

Per motius operatius, aquest segon bloc del treball pretén situar el teatre de Strindberg a Barcelona, tot diferenciant les dues etapes de recepció de la seva obra. En primer lloc, la Barcelona de finals del segle XIX i principis del segle XX vinculada al desenvolupament del moviment modernista i, en segona instància, el període d'entreguerres. En el primer període s'estableix una relació de les edicions aparegudes de les seves obres a Barcelona i una descripció i anàlisi de la recepció de l'estrena de *Padre* de 1905. També s'analitzen les opinions de la premsa arran de la publicació de *La moral del teatre* (1905) d'Emili Tintorer amb el capítol dedicat a *La senyoreta Júlia*, i a propòsit de la mort del dramaturg (1912). En la segona etapa, es comenten tant les tres obres representades – *Créanciers* (1925), *El padre* (1926) i *Davant la mort* (1936) – com es fa referència també a les dues traduccions de les seves obres al català: *La senyoreta Júlia* (1922), de Carles Riba, avui desapareguda, i *La més forta* (1925), a càrrec de Josep Carner.

\*\*\*\*\*

La principal font d'informació i base d'aquest treball de recerca ha estat la premsa barcelonina apareguda amb motiu de les diferents representacions de les obres de Strindberg i els articles publicats arran de la seva mort. En l'Annex a l'estudi de recepció es recull la transcripció de les notícies i crítiques aparegudes en la premsa de l'època a partir de les representacions teatrals de què tenim constància, així com també la conferència de Josep M. Jordà arran de l'estrena de *Padre* (1905) al Teatre Apolo, i les notícies sorgides en el moment de la seva mort, el maig de 1912. S'ha incorporat també a l'Annex la transcripció de *La més forta* traduïda per Josep Carner a la revista *Bella Terra* el gener de 1925.

La recerca sobre un autor com Strindberg, tan qüestionat en vida, no ha estat precisament fàcil. Un dels principals problemes que m'he trobat ha estat la presència d'informacions contradictòries i a vegades incorrectes que reproduïxen alguns dels diaris i de manera molt especial en el moment de localitzar la primera estrena de Strindberg a Barcelona – *Padre* – el 1905. Mentre que les representacions de *Créanciers* (1925), *El padre* (1926) i *Davant la mort* (1936) estaven ben documentades i, per tant, no vaig tenir problemes a l'hora de localitzar la informació a la premsa, en el cas de l'estrena de *Padre* el 1905 ha estat molt diferent. Vaig accedir al coneixement d'aquesta estrena per via indirecta, arran de la mort de Strindberg (1912) i de la representació de la mateixa obra el 1926, quan en determinats diaris es feia referència a una representació anterior aproximadament situada el 1905. El problema és que la informació que donaven els diaris no era sempre la correcta. Un exemple: quan va morir Strindberg, el diari *La Publicitat* va donar la següent notícia: “De sus obras, de una audacia, llenas de independencia, se destaca *El Padre* (traducida al catalán por Costa y Jordá, estrenada en el Teatro Romea por Borrás), una de las obras modernas que tienen un mayor sentido lógico de la vida.”<sup>3</sup> Com he pogut saber més tard, es tractava d'una pista falsa en què el nom d'Enric Giménez havia estat substituït pel d'Enric Borràs i l'estrena de l'obra havia estat associada al Teatre Romea en comptes de l'Apolo on realment va tenir lloc la representació.

Un altre problema ha estat també la varietat de noms que van utilitzar els crítics i periodistes per referir-se i designar Strindberg. El seu nom va ser escrit amb una varietat

---

<sup>3</sup> “Del extranjero”. *La Publicitat*, 16-V-1912, pàg. 4.

àmplia de grafies; com a mínim en vaig anotar nou maneres diferents: Strinberg, Stumberg, Stridberg, Stndnberg, Strindberg, Strimberg, Strindber, Stindkerk i fins i tot Insberch. Aquest fet ha causat certs problemes en la recerca en bases de dades i en la premsa digitalitzada. Realment aquest és un aspecte freqüent de l'època a propòsit de determinats noms estrangers. Encara el 1936 Joan Cortès se'n queixava en el moment de redactar la seva crítica sobre la sessió teatral de Lyceum Club: “La segona obra representada fou *Un prometatge*, d’Anton Txècov[sic] (per què hem de transcriure, encara, els noms russos en francès, com constava el d’aquest autor en els programes?).”<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Joan CORTÈS: “La 3<sup>a</sup> sessió del Lyceum Club: els amateurs al Teatre Studium”. *Mirador*, 383 (25-VI-1936), pàg.5.

## **Primera part: Strindberg i el teatre europeu**

## 1. Teatre i Naturalisme

Yves Chevrel va assenyalar quatre etapes en el desenvolupament del Naturalisme<sup>5</sup> amb una fase prèvia, de 1855 a 1858, caracteritzada pel sorgiment en diferents països i cultures d'una sèrie d'obres que cada cop s'acostaven més a la complexa realitat contemporània. *Madame Bovary* (Gustave Flaubert, 1857) seria l'obra més característica d'aquest període.

Segons Chevrel, les primeres obres naturalistes van aparèixer entre 1864 i 1869: "Si l faut vraiment dater la naissance du naturalisme, c'est probablement dans la production littéraire française des années [1864-1869] qu'il faut la chercher, en y ajoutant peut-être les noms de Dostoïevski et de Tolstoï."<sup>6</sup> En aquests anys el fenomen naturalista es va desenvolupar d'una manera preferent en el si de la literatura francesa amb l'afegit dels autors russos esmentats o d'un text com *Escenas de la montaña*, de José M<sup>a</sup> Pereda, posem per cas.

Entre 1879 i 1881 el Naturalisme francès es va difondre per la resta d'Europa mitjançant la proliferació de traduccions i l'aparició d'un nombre significatiu d'estudis tècnics i crítics sobre el tema. D'aquesta etapa, Chevrel n'assenyala l'aportació de Strindberg amb la seva novel·la *Röda rummet* (*La cambra vermella*, 1879) i, en l'àmbit del teatre, les adaptacions dramàtiques de *L'Assomoir* i *Nana*, de Zola, o *Casa de nines* i *Espectres*, d'Ibsen.

De 1885 a 1888 el moviment literari es va estendre per tot Europa, justament quan tant Zola com Ibsen van començar a ser-hi àmpliament difosos. Això no obstant, van aparèixer els primers símptomes de reacció literària amb la publicació del Manifest simbolista de Jean Moréas a *Le Figaro* l'11 de setembre de 1886. D'aquest període és la publicació de *La Senyoreta Júlia* (1888) amb la reflexió teòrica de Strindberg, expressada en el pròleg, sobre el Naturalisme teatral.

Finalment, entre 1891 i 1895, mentre el Naturalisme a França quedava sobretot circumscrit a la producció de Zola, va aparèixer a Alemanya una autèntica dramaturgia naturalista afavorida en bona mesura pel suport d'alguns teatres d'art o experimentals creats a partir de 1889. *Els Teixidors* (1892), de Gerhart Hauptmann, es va convertir en l'obra teatral més significativa d'aquest període.

---

<sup>5</sup> Yves CHEVREL: *Le Naturalisme: étude d'un mouvement littéraire international*. 2a éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pàg. 39.

Per als naturalistes no existia res fora de la natura. No acceptaven explicacions sobrenaturals ni d'ordre metafísic. Com esmenta Chevrel, “le grand thème, l'unique thème de l'écrivain naturaliste est donc le monde.”<sup>7</sup> El text naturalista es definia com una *tranche de vie* humana o, com apareixia en el pròleg de l'òpera *Pagliacci*, iniciadora de l'òpera verista, “uno squarcio di vita.”<sup>8</sup>

Zola va aplicar un rigor científic en la descripció dels fets humans i socials. Per fer-ho, va partir del mètode d'observació i experimentació de Claude Bernard (*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, 1865) i el va aplicar en l'àmbit de la creació literària. Bernard subratllava que el mètode científic experimental implicava una visió determinista de la natura. L'experimentació descobria la cadena de causa i efecte en el rerefons dels fenòmens aparentment arbitraris. Tanmateix va ser mitjançant Taine<sup>9</sup> que Zola va crear la seva pròpia concepció del determinisme.

L'aparició del Naturalisme en el teatre es va materialitzar més tard que en el camp de la narrativa. A *Le naturalisme au théâtre* (1881), Zola considerava que l'elevat grau de convencionalisme del teatre dificultava la introducció dels postulats naturalistes. No obstant això, afirmava que l'única via que li quedava al teatre per sobreviure era l'aplicació del mètode científic: “la fórmula naturalista a partir de ahora completa y fija en la novela, está muy lejos de serlo en el teatro y afirmo que deberá completarse, que tarde o temprano alcanzará su rigor científico; de lo contrario, el teatro se hundirá, se hará cada vez más inferior.”<sup>10</sup> Segons Zola, l'escriptor naturalista havia de convertir-se en un observador i experimentador dels fets, un analista de la relació de l'home amb la societat i les influències que rebia tant del medi ambient com de l'herència. Per als naturalistes, per tant, “l'important est de fournir au lecteur ou au spectateur un ou plusieurs fils qui lui permettront de s'orienter et de comprendre; tout phénomène est déterminé, le rôle de l'écrivain est de mettre en évidence les causes qui le produisent.”<sup>11</sup>

Zola plantejava una anàlisi freda i conscient de la realitat, fins i tot d'aquells aspectes que podien ser o semblar més cruels i desagradables, sense exposar-se a l'error amb la formulació d'hipòtesis interpretatives i amb una voluntat moral de posar en

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, pàg. 100.

<sup>8</sup> *Pagliacci* (1892) de Ruggero Leoncavallo (1858 - 1919) és una òpera en dos actes, d'una durada d'hora i disset minuts. L'obra, juntament amb *Cavalleria Rusticana* (1890) de Pietro Mascagni (1863 - 1945), basada en la novel·la de Giovanni Verga, va significar la confirmació oficial de l'escola verista en el camp operístic.

<sup>9</sup> Taine a *Histoire de la littérature anglaise* (1864) havia provat d'elaborar una proposta de crítica literària centrada en tres factors principals: biològics (la “raça”), històrics (el “moment”) i socials (el “medi”). Vegeu Martin ESSLIN: “Naturalism in Context”. *The Drama Review*, (13: 2, hivern 1968), pàg. 69.

<sup>10</sup> Émile ZOLA: *El Naturalismo*. Barcelona: Ediciones Península, 1989, pàg. 134.

<sup>11</sup> Yves CHEVREL: *Le Naturalisme: étude d'un mouvement littéraire international*, op. cit., pàg. 112.

evidència allò que era nociu per a la societat amb l'objectiu de millorar-la: “Buscamos las causas del mal social; hacemos la anatomía de las clases y de los individuos para explicar los desequilibrios que se producen en la sociedad y en el hombre.”<sup>12</sup>

Des d'aquest punt de vista, les convencions del drama burgès o el drama romàntic ja no responien a la modernitat. La dramaturgia naturalista rebutjava qualsevol tipus de censura que pogués intercedir en l'objectiu de mostrar la realitat sense enganys ni trucatges. En aquest sentit, es requeria un llenguatge teatral molt més flexible que s'adeqüés a les característiques de cada personatge, capaç d'oferir una reproducció quintaessenciada de la llengua parlada, així com el vestuari, l'escenografia, la dicció i la interpretació que s'adaptessin al màxim a la realitat representada.<sup>13</sup> No hi ha cap mena de dubte que, arran de la implantació del teatre naturalista, es van introduir importants canvis en l'escena: la quarta paret; l'espai escènic presentat en molts casos com un lloc íntim, tancat, on l'espectador sorprenia el personatge fent una acció banal; finals oberts - *Casa de nines* d'Ibsen n'és un clar exemple -, o el predomini d'una estructura fonamentada en la repetició.

### 1. 1. *Strindberg en el marc del Naturalisme*

En l'àmbit del teatre naturalista, els escriptors escandinaus van tenir un paper destacat. Ibsen, Bjørnson i Strindberg van aportar-hi una nova tipologia de drama, amb idees i plantejaments innovadors que buscaven desvetllar les consciències, encara que no sempre van ser compresos per la societat del seu temps. Això explica que les primeres obres només fossin acollides per teatres d'art o de caràcter experimental. A més, la personalitat de Strindberg, més polèmica i extravagant que la dels seus col·legues de filiació literària, no va facilitar la difusió de la seva obra. A finals del segle XIX, les representacions de la seva obra en teatres de caràcter professional no eren permeses per la censura, i en determinats teatres d'art o experimentals les seves produccions van ser fins i tot interpretades amb importants canvis i talls respecte a l'original. Tanmateix Strindberg no va impedir mai que les seves obres fossin representades amb

---

<sup>12</sup> Émile ZOLA: *El Naturalismo*, op. cit., pàg. 105.

<sup>13</sup> Paolo BOSISIO: *Teatro dell'Occidente: elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo teatrale*. Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, cop. 1995, pàg. 633.

modificacions, al contrari, considerava que el més important era ser representat al preu que fos.<sup>14</sup>

La seva primera peça important, segons el parer majoritari de la crítica, va ser *Mäster Olof* (*Mestre Olaf*, 1872), un drama centrat en la figura d'un històric reformador religiós, que presentava ja dues de les característiques presents en la seva producció posterior: la rebel·lió contra les institucions i la projecció de la seva intimitat en l'obra.

Set anys més tard Strindberg va publicar *Röda rummet* (*La cambra vermella*, 1879) una descripció dels cercles intel·lectuals d'Estocolm; la novel·la va ser considerada una obra completament naturalista i va comportar que la crítica del seu país l'anomenés el "Zola suec". Si bé en aquells moments, Strindberg encara no coneixia l'obra de l'escriptor francès i va combatre obertament aquesta afirmació, ben aviat s'hi va mostrar interessat. Al cap d'uns anys va enllestir dos volums de contes, *Giftas* (*Casats*, 1884-1886), en què analitzava les relacions matrimonials i expressava per primera vegada en termes literaris la seva dura visió de la dona.<sup>15</sup> Arran de la polèmica generada per *Casats*, va tenir en compte els consells del seu editor Bonnier d'escriure alguna cosa diferent per millorar la seva reputació. Allunyat d'Estocolm, Strindberg va escriure un dels textos més apreciats per la societat sueca, *Hemsöborna* (*La gent de Hemsö*, 1887), una novel·la que té lloc en un paradís estiuenc, a l'arxipèlag de la capital.<sup>16</sup>

A partir de 1880, Strindberg es va mostrar interessat per l'obra i el pensament de Nietzsche i els treballs duts a terme en el camp de la psiquiatria per l'Escola de Nancy, particularment els de Bernheim i Charcot, i especialment els estudis sobre la suggestió i la hipnosi. Va llegir també Darwin, Kierkegaard i Brandes.

La lectura de l'assaig *Le naturalisme au théâtre*, abans esmentat, el va dur a escriure teatre segons la preceptiva naturalista que propugnava Zola fins al punt que, entre 1887 i 1888, va donar a conèixer les seves principals aportacions a la literatura dramàtica de caràcter naturalista: *Fadren* (*El pare*, 1887), *Fordringsägare* (*Creditors*,

---

<sup>14</sup> Strindberg escriu al seu traductor Georges Loiseau el 16 de juny de 1894: "Il faut faire des concessions à fin de gagner la représentation [...] J'ai accepté les coupures par dépêche", dins Gunnel ENGWALL (ed.): *Strindberg et la France: douze essais*. Stockholm: Département de français et d'italien, Université de Stockholm, 1994, pàg. 73.

<sup>15</sup> A *Giftas*, Strindberg va posar en dubte aspectes bàsics del funcionament del sistema de poder polític del seu temps i, especialment, el de l'Església. Va ser acusat de blasfem, es va prohibir l'edició del llibre i es va obrir un procés per haver ultratjat la religió. Arran del rebuig generalitzat dels sectors conservadors suecs, Strindberg es va exiliar i al llarg de sis anys va recórrer Dinamarca, Suïssa, Alemanya, França i Itàlia.

<sup>16</sup> August STRINDBERG: *Teatro escogido*. Madrid: Alianza, cop. 1999, pàgs. 12-13.



1888) i, principalment, *Fröken Julie* (*La senyoreta Júlia*, 1888), amb un pròleg que es va acabar convertint en un original manifest del teatre naturalista.

A *El pare* i *La senyoreta Júlia*, Strindberg mostrà la seva gran capacitat com a creador artístic tant pel que fa a l'elecció del tema com a l'aspecte tècnic. Un diàleg tant obert i descarat de contingut eròtic no s'havia expressat amb anterioritat en l'escena europea, si més no en els termes tant suggeridors amb què ho exposava Strindberg. El ràpid desenvolupament de l'acció i l'economia del diàleg eren també uns dels altres trets innovadors: “No había una sola frase de más en estos dos dramas, y Strindberg trataba de manera explícita algo de lo que no se habla en sociedad y que ésta ni siquiera empezaba a comprender: la tensa coexistencia del amor y el odio, los poderes de la lujuria y el sadismo, los placentes deliciosos de la venganza, el ascendiente de la pasión sobre la razón. Rara vez la ambivalencia había gozado de tanto reconocimiento.”<sup>17</sup>

Segons Peter Szondi el teatre strindbergià no concorda exactament amb l'objectivitat de l'anàlisi feta des de fora i pròpia del Naturalisme, sinó que inaugura una dramaturgia coneguda posteriorment com la “del jo” [Ich-Dramatik] i que parteix en Strindberg de l'autobiografia: “En Strindberg aquesta dramaturgia arrela en l'autobiografia. Això no apareix solament en les seves referències temàtiques. La teoria del “drama subjectiu” sembla coincidir en Strindberg, en el seu projecte de la literatura del futur, amb la teoria psicològica (la història del desenvolupament de la seva pròpia ànima)”.<sup>18</sup> Szondi opina que a *El pare* es manifesta l'intent de conciliar aquest estil subjectiu amb el naturalista encara que el resultat artístic demostra que cap dels dos estils va aconseguir realitzar-se plenament, ja que els propòsits d'un i altre corrent eren prou oposats.<sup>19</sup> Va ser amb *La senyoreta Júlia* que Strindberg va realitzar la seva màxima aportació al Naturalisme teatral. En l'esmentat pròleg va demanar que l'obra fos considerada la primera tragèdia naturalista del teatre suec. Strindberg es plantejava modernitzar la forma del drama segons les exigències dels temps moderns i, en aquest sentit, la temàtica havia de fonamentar-se en un problema contemporani, el llenguatge calia adequar-lo a la realitat, els personatges havien de mostrar la seva complexitat caracterològica i la motivació de les seves accions havien d'oferir diversos i matisats

---

<sup>17</sup> Peter GAY: *Modernidad: la atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*. Barcelona: Paidós, cop. 2007, pàg. 333.

<sup>18</sup> Peter SZONDI: *Teoría del drama moderno: 1880-1950*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1988, pàg. 31.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pàg. 32.

punts de vista: “[...] mi motivación de los hechos no es simple y que el punto de vista no es sólo uno. Cada hecho en la vida (¡y éste es un descubrimiento bastante reciente!) se suele producir a partir de una serie más o menos profunda de motivos establecidos, pero el espectador suele elegir el que a su juicio le resulta más fácil de entender o el que para su honor le resulta más provechoso.”<sup>20</sup>

Strindberg afirmava que la naturalesa humana es trobava exposada a les pressions més diverses, algunes de les quals eren causades per les exigències socials i d’altres, no tant fàcils de reconèixer, provenien d’impulsos interns. Insistia en què la cultura del seu temps estava estancada sense remei i que els éssers humans havien de mostrar necessàriament una combinació inharmonica de trets antics i nous que acabaven formant un tot vacil·lant i propens a les contradiccions internes:”<sup>21</sup> ... he descrito mis personajes de manera más vacilante y desgarrada, con la mezcla de lo viejo y lo nuevo ...”<sup>22</sup>. En el rerefons d’aquesta idea s’hi trobava la teoria dels psicòlegs francesos Ribot i Charcot d’un jo constituït per impulsos contradictoris molts dels quals podien ser enterrats sota el nivell del pensament conscient.<sup>23</sup>

Strindberg proposava també un seguit de canvis que afectaven tant a la durada de l’obra - supressió de la divisió en actes -, com a l’escenografia, inspirada en la pintura impressionista que reforçava la il·lusió, la posada en escena i la il·luminació. L’escenari havia de ser petit i il·luminat per les dues bandes per enfortir, d’aquesta manera, la visualització de les reaccions dels personatges, reforçades també per la manca de maquillatge dels intèrprets. A més, considerava oportú prescindir de l’orquestra, les llotges de platea i elevar el pati de butaques de manera que la mirada de l’espectador es trobés a un nivell més alt que els genolls dels actors.<sup>24</sup>

Tant a *La senyoreta Júlia* com a *El pare* i *Creditors* s’hi troben presents els temes més característics de Strindberg del període que descriu: el que ell anomenava la "lluïta de cervells", en forma de lluita de sexes, així com s’hi manifesta també la seva reconeguda misogínia.

---

<sup>20</sup> August STRINDBERG: *La señorita Julie*. Madrid: Cátedra, 2008, pàg. 40.

<sup>21</sup> Peter GAY: *Modernidad: la atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*, op. cit., pàg. 333.

<sup>22</sup> August STRINDBERG: *La señorita Julie*, op. cit., pàg. 42.

<sup>23</sup> Evert SPRINCHORN: “Strindberg and the Greater Naturalism”, *The Drama Review*, (13:2, hivern, 1968), pàg. 121.

<sup>24</sup> August STRINDBERG: *La señorita Julie* op. cit., pàgs. 48-53.

La violència en les obres de Strindberg sempre és de caràcter psicològic. Dues ments enfrontades i disposades a destruir-se l'una a l'altra i a realitzar un crim en què resulta impossible trobar un culpable. A *Creditors*, és la ment més forta la qui destrueix la més feble, amb tot, no sempre és així. A *El pare* l'esposa, que és la més dèbil, acaba per destruir la ment superior del marit. Es tracta d'una lluita per l'existència, que té una relació directa amb les teories darwinianes de la lluita de les espècies on el més fort sobreviu al més dèbil. Strindberg relacionava aquesta lluita de cervells amb la suggestió. Tot seguint les aportacions de Bernheim<sup>25</sup> sobre el gran poder de la hipnosi per imposar les idees suggerides, Strindberg considerava que hi havia la voluntat de l'individu de deixar l'empremta de la seva capacitat de suggestió en els altres. D'aquesta manera, el cervell del pensador, l'escriptor o l'home polític, podien provocar que els cervells dels homes comuns funcionessin automàticament. En paral·lel, l'actor es veia capaç d'hipnotitzar el seu públic i conduir-lo a aplaudir, riure i/o plorar. D'aquí que la lluita pel poder no era altra cosa que una lluita de cervells. Si en aparença aquest tipus de lluita era la menys sagnant no per aquesta raó deixava de ser la menys terrible.

El ferotge encontre entre home i dona és també una constant en aquests textos. Els personatges femenins apareixen sovint com si estiguessin privats de consciència i dotats de diabòliques intencions a la recerca de la destrucció del mascle. Són obres marcades per un profund pressimisme i una soterrada misogínia. Si aquest tema el trobem a *Camarades* i *Creditors*, esdevé encara més evident a *El pare* on Strindberg extrema el plantejament de les relacions entre home i dona.

D'altra banda, Strindberg va saber mostrar a *La senyoreta Júlia* un tema freqüent en la seva obra; els conflictes entre classes socials, representats en la relació entre Júlia, membre de l'aristocràcia i el criat Jean. La importància de la consciència de classe va ser una idea que Strindberg no va abandonar mai. La distinta procedència social dels seus progenitors, un pare descendent de l'aristocràcia i una mare que havia estat la seva criada, va haver de condicionar en alguna mesura el pensament de Strindberg sobre el particular.<sup>26</sup>

Tot seguint Zola, durant aquests mateixos anys, se'n va adonar del valor del gènere teatral anomenat *quart d'heure*, una obreta en un acte d'una durada aproximada

---

<sup>25</sup> Evert SPRINCHORN: "Strindberg and the Greater Naturalism", art. cit., pàgs. 121-123.

<sup>26</sup> Vegeu August STRINDBERG: *El hijo de la sierva*. 2ª ed. Barcelona: Montesinos, 1986.

al quart d'hora, com ara *Starkare (La més forta, 1889)*, una de les peces que va escriure seguint l'esmentat model. El mateix any de *La més forta* va intentar crear un teatre experimental a Copenhague, però desafortunadament els seus textos van patir grans problemes a l'hora de ser representats<sup>27</sup> i el projecte no va arribar a reeixir. Tanmateix va escriure per a aquest teatre sis peces en un acte amb el nom de *Drames de la vida cínica* (1892), caracteritzades per un pregon pessimisme i major descontentament de la vida: *Debet och kredit (Deute i crèdit)*, *Första varningen (El primer avís)*, *Leka med elden (Jugar amb foc)*, *Moderskärlek (Amor matern)*, *Inför döden (Davant la mort)* i *Bandet (El vincle)*.

### 1.2. Precursor del teatre expressionista

La producció teatral d'August Strindberg va experimentar un canvi important a finals del anys noranta. Després de separar-se de la seva segona dona, Frida Uhl, Strindberg es va instal·lar a París (1893-1898), on va viure una profunda crisi personal que va plasmar a *Inferno* (1897), una obra de caràcter autobiogràfic. Segons Francisco J. Uriz diversos elements es troben en la base d'aquesta crisi. En primer lloc, l'ambient general d'aquells anys, on després d'un període predominat pel materialisme, alguns escriptors van reaccionar de manera radical adoptant un espiritualisme extrem. A més, en Strindberg cal afegir-hi els seus fracassos matrimonials, la seva mania persecutòria, la profunda crisi religiosa i una extremada hipersensibilitat.<sup>28</sup>

Sembla ser que durant aquesta etapa va patir diversos brots psicòtics que van acabar per desembocar en una recerca de la fe. Strindberg, que s'havia declarat ateu en la seva joventut, va refugiar-se en un cristianisme molt personal basat en les idees del visionari suec, Emmanuel Swedenborg, que el duïen a creure que la vida es trobava governada per uns poders misteriosos que guiaven la humanitat cap a la salvació.<sup>29</sup> La

---

<sup>27</sup> El 2 de març de 1889 el Teatre Experimental de Copenhague va representar *Creditors, El pare* i *La més forta*. La censura va vetar la representació de *La Senyoreta Júlia* que va ser substituïda per *El pare*. *La Senyoreta Júlia* va ser considerada una obra immoral i el Ministeri de Justícia en va prohibir l'estrena pública prevista per al març de 1889. La reacció contra el text va ser tan forta que fins i tot es va arribar a demanar la deportació de Strindberg. Finalment, l'obra es va haver de representar, amb notables talls respecte a l'original, en una sessió privada al "Studentersamfundet" de Copenhague els dies 14 i 15 de març de 1889 davant un públic de cent-cinquanta estudiants, amics i uns quants crítics. Vegeu Thérèse Dubois JANNI: *August Strindberg: una biografia*. Milano: Gabriele Mazzotta, cop. 1970, pàg. 350 ; P. M. MITCHELL: "Strindberg in Denmark", dins Marilyn Johns Blackwell (ed.): *Structures of Influence: a Comparative Approach to August Strindberg*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1981, pàg. 155; Maurice GRAVIER: *Strindberg et le théâtre moderne: I. L'Allemagne*. Lyon: IAC, DL 1949, pàgs. 5-6.

<sup>28</sup> August STRINDBERG: *Teatro escogido*, op. cit., pàgs. 14-15.

<sup>29</sup> Peter GAY: *Modernidad: la atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*, op. cit., pàg. 332.

crisi personal va afectar en gran mesura la seva trajectòria teatral amb obres com *Till Damaskus* (*El camí de Damasc*) i *Advent* (*L'Advent*) durant el 1898; *Brott och Brott* (*Crim i crim*), *Erik XIV* (*Eric IV*) i *Gustav Vasa* (*Gustau Wasssa*) el 1899; *Gustav Adolf, Dödsdansen* (*La dansa de la mort*) i *Pask* (*Pasqua*) el 1900 i el 1901 *Ett drömspel* (*Un somni*) i *Svanevit* (*El cigne blanc*).

En relació amb la producció d'aquests anys, hi ha estesa una opinió força majoritària entre els crítics i experts del món del teatre de considerar Strindberg com un dels grans precursors del teatre expressionista. En aquest sentit, fa anys Carlh Dahlstrom<sup>30</sup> va intentar definir els diferents trets de l'Expressionisme relacionant-los amb la producció teatral de Strindberg. Segons Dahlstrom, l'artista expressionista estava tractant de trobar la seva expressió interior i per poder-ho fer, esdevenia necessari un retorn cap a un mateix. En aquest sentit, el subconscient esdevenia bàsic a l'hora de dotar de significat tot el que estava passant en el seu interior. L'artista expressionista, que buscava noves possibilitats de representació d'una realitat que, després dels desastres de la Guerra Mundial, havia esdevingut caòtica i deshumanitzada, explorava la seva subconsciència i les seves experiències internes d'una manera semblant al somni. Recursos propis del drama expressionista com l'ús de personatges-tipus; elements de distorsió que allunyen de reflectir la realitat fotogràficament; monòlegs i aparts que havien estat abandonats pels escriptors realistes i que ajudaven a expressar la realitat interior, apareixen també en les obres dels últims anys de la producció literària de Strindberg. A més, en el drama expressionista la continuïtat de l'acció i el temps es perden en construir l'obra com si fos un somni. Strindberg havia ja utilitzat una estructura semblant a la d'un somni a *Spöksonaten* (*La sonata dels espectres*, 1907).

Una part important de l'obra dramàtica d'aquests anys – especialment *El camí de Damasc* i *Un Somni* - es caracteritza pel seu caràcter cíclic, en què la construcció de l'obra es basa en la repetició. En aquest tipus d'obres, que podem anomenar peregrinacions dramàtiques, duu a terme una mirada global cap a l'existència i la reconsidera. Seguint una tècnica recollida del drama medieval (*stationendrama*), es tracta de drames que segueixen una ruta i una evolució mitjançant un seguit d'estacions

---

<sup>30</sup> José Ramon CORTINA: "Augusto Strindberg como precursor del teatro moderno", dins *Ensayos sobre el teatro moderno*. Madrid: Editorial Gredos, cop. 1973, pàgs. 47-48.

que marquen una educació o un creixement de l'experiència. La vida és presentada com un viatge en què l'última de les estacions és idèntica a la primera, però transformada.

En els drames evolutius de Strindberg, com en la resta de la seva obra, les estacions es troben relacionades entre elles i fan referència a les experiències viscudes per l'autor. Hi ha en tot moment una sèrie d'associacions que permeten cohesionar un seguit d'elements que aparentment són distints. Álvaro del Amo en el pròleg de la traducció al castellà de *Camino a Damasco* concreta les peregrinacions dramàtiques en els títols següents: “*El viaje de Pedro el afortunado* (1881-82), *Las llaves del cielo* (1890-92), *Camino de Damasco* (escritas las dos primeras partes de la trilogía en 1898 y la tercera en 1904), *El sueño* (1901-02) y *La carretera general* (1909).”<sup>31</sup>

Les peregrinacions dramàtiques permeten diferents lectures. Des d'una dimensió religiosa, la vida és vista com un camí que cal recórrer per arribar a la divinitat, idea pròpia tant del cristianisme com de determinades religions orientals. En una dimensió moral, les peregrinacions demostren les mentides, els enganys, la maldat del món. Des d'un punt de vista filosòfic s'arriba a l'afirmació que el bé i el mal no estan tant clarament delimitats. El que descobreixen aquests personatges és que el que és bo per a uns és dolent per als altres. La marxa del personatge al llarg de diferents experiències tendeix a la comprovació que tot es troba contaminat i que la felicitat és impossible. No és possible dir la veritat, recordar és perillós i no existeix la menor justícia possible. De la unió de la parella i les alegries de la família en deriven una successió de fracassos i aviat l'amor més apassionat es converteix en odi. La conclusió seria que “No vale la pena luchar, pues el cielo no existe; es la muerte lo que espera al final de la vida.”<sup>32</sup>

La darrera etapa de l'obra de Strindberg es correspon també amb l'obertura de l'Intima Teatern (Teatre Íntim) juntament amb August Falk (26 de novembre de 1907) i la creació d'un nou gènere; el *Kammerspiel* (obra de cambra) adaptada a les dimensions del seu petit teatre. El teatre es va inaugurar amb l'obra *Pelikanen* (*El pelicà*) interpretada per un repertori exclusiu que durant els següents tres anys va representar peces com *Oväder* (*Tempesta*), *Brändatomten* (*La casa incendiada*) i *Spöksonaten* (*Sonata dels espectres*). En total, es van representar durant aquest període un nombre de vint-i-quatre peces de Strindberg, el qual les titllava de “darreres

---

<sup>31</sup>August STRINDBERG: *Camino de Damasco*. Madrid: Edicusa, 1973, pàg. 15.

<sup>32</sup>*Ibidem*, pàg. 20.

sonates”, segurament perquè quatre d’elles feien referència a la mort. Són drames que tendeixen a mostrar la mort com una manera d’escapar d’aquest món desagradable, com una fugida a una vida millor. També Vito Pandolfi en la seva *Història del teatre* considera que l’única sortida que tenen els personatges que protagonitzen aquests drames és la mort. Les figures humanes esdevenen fantasmes, els remordiments i els retrets duen els personatges a mantenir relacions cruels i a acceptar sacrificis humans. La impossibilitat d’assumir una ètica salvadora deriva cap a la caiguda final.<sup>33</sup> L’última obra dramàtica de Strindberg, *Stora Landsvägen (El camí gran)*, escrita el 1909, va ser estrenada l’any següent al “Teatre Íntim”.

---

<sup>33</sup> Vito PANDOLFI: *Història del Teatre*. Barcelona: Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1993, vol. 3, pàg. 64.

## **Segona part: Strindberg i el teatre català**



## 1. Sobre la recepció de Strindberg a Europa

La recepció teatral de Strindberg a la Barcelona de l'última dècada del segle XIX fins al primer terç del XX va seguir un camí força semblant al d'altres països europeus. Durant la darrera dècada del segle XIX les obres més representatives del període naturalista de l'autor suec es van estrenar normalment amb grans dificultats en distints teatres d'arts i experimentals europeus amb importants reticències i desacords per part de la crítica teatral.

A França, tant André Antoine i el Théâtre Libre com Aurélien Lugné-Poë i el Théâtre de l'Oeuvre van ser els responsables de les primeres representacions de Strindberg a París: *Mademoiselle Julie* (Théâtre Libre, 16 de gener de 1893); *Créanciers* (Théâtre de l'Oeuvre, 21 de juny de 1894) i *Père* (Théâtre de l'Oeuvre, 13 de desembre de 1894). Les representacions d'aquestes peces van ser molt polèmiques, especialment la de *Mademoiselle Julie* va escandalitzar una gran part de la premsa del moment.<sup>34</sup> Paral·lelament, l'estrena a Roma d'*Il Padre* (Al Valle, 14 de novembre de 1893) per la companyia Paladini-Talli va acabar sent un autèntic fracàs.<sup>35</sup> La representació a Trieste, el 1895, de la companyia Zacconi-Pilotto de nou amb *Il Padre* i de l'actor Achille Vitti amb la mateixa obra la podem considerar la primera presència escènica de Strindberg a Itàlia on, com va passar a França, les representacions del teatre de Strindberg van anar acompanyades de polèmica. Així, *La contessina Giulia* interpretada per Ermete Zacconi amb la Compagnia Drammatica Italiana a l'Arena del Sole de Bolonya el 8 de juliol de 1897 va provocar un gran enrenou entre la premsa.

A Alemanya, malgrat ser el país on Strindberg va gaudir d'una millor acollida, les primeres obres estrenades a Berlín van ser rebudes majoritàriament amb el desconcert i la incomprensió del públic assistent. *Der Vater* (*El pare*), representat el 26 de setembre de 1890 a la Freie Bühne de Berlín per reconeguts intèrprets - Rosa Bertens com Laura i Emmanuel Reicher com a capità-, va arribar a ser fins i tot prohibida per la censura<sup>36</sup> i *Fräulein Julie* (*La senyoreta Júlia*), representada el 3 d'abril de 1892 al Residenz-

---

<sup>34</sup> Vegeu les crítiques aparegudes dins Carl E. W. L. DAHLSTRÖM: "The Parisian Reception of Strindberg's plays". *Scandinavian Studies*, (19: 6, maig 1947), pàg. 201; Francis PRUNER: "La première représentation de Strindberg à Paris". *Revue d'Histoire de Théâtre*, III (1978), pàgs. 280-282; A. Dikka REQUE: *Trois auteurs dramatiques scandinaves: Ibsen, Björnson, Strindberg devant la critique française 1889-1901*. Thèse présentée a la Faculté des Lettres. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1930, pàgs. 149-150.

<sup>35</sup> Vegeu les crítiques aparegudes dins Franco PIRELLI: "La prima fortuna di Strindberg sulle scene italiane." *Il Castello di Elsinore* (X, 30, 1997), pàgs. 15- 16; Michel MEYER: *Strindberg*. Paris: Gallimard, cop. 1993, pàg. 390.

<sup>36</sup> Vegeu Maurice GRAVIER: *Strindberg et le théâtre moderne: I. L'Allemagne*, op. cit., pàg. 11.; Michel MEYER: *Strindberg*, op. cit., pàg. 318.

Theater de Berlín, va obtenir una rebuda més aviat tèbia. En canvi, l'estrena de *Gläubiger (Creditors)* al Residenz-Theater<sup>37</sup> el 22 de gener de 1893 va aconseguir captar l'atenció dels espectadors i va arribar a ser representada seixanta-dues vegades a Berlín. A partir d'aquest primer èxit alguns crítics alemanys van reconèixer el talent de l'autor suec.<sup>38</sup> Amb tot, el teatre de caràcter naturalista va anar perdent força gradualment enfront de noves orientacions artístiques amb què les peces naturalistes de Strindberg ja no hi encaixaven i progressivament, els seus drames van quedar absolutament oblidats. Pel que sé, fins i tot a Alemanya i Àustria entre el 1894 i el 1900 no es va representar cap de les seves obres.<sup>39</sup>

Arran de la Primera Guerra Mundial van sorgir altres temàtiques que buscaven exterioritzar les conseqüències de la guerra. Els nous autors, especialment alemanys, es van mostrar interessats en rescatar les obres de la segona etapa de Strindberg, especialment *El camí de Damasc* i *Un somni*, que van ser considerades com a referents del drama expressionista. L'èxit de *Cigne blanc*<sup>40</sup> (*Svanevit*, 11 de setembre de 1913) va ser el preludi del sorgiment del moviment conegut com "Strindberg-Taumel"<sup>41</sup> i de dues campanyes dramàtiques que van convertir Strindberg en l'autor més representat de l'escena alemanya de les temporades de 1914-15 i 1915-16. Es van escenificar vint-i-quatre obres de Strindberg en seixanta-dues ciutats d'Alemanya i Àustria. Aquest èxit; però, no va arribar a tenir gaire repercussió més enllà de les fronteres germàniques. Al seu torn, també a Dinamarca, al començament de la Primera Guerra Mundial, es pot parlar d'un cert renaixement de l'obra de Strindberg. Durant aquests anys es van representar les seves obres i el Teatre Íntim d'Estocolm va actuar a Copenhague amb l'actor-director suec August Falck.

Als països del Sud d'Europa, en canvi, Strindberg no va tornar a ser representat fins als anys vint, sense que arribés a assolir la mateixa empremta que a Alemanya. El teatre francès en temps de guerra va tendir a l'escapisme i a valorar un

---

<sup>37</sup> A més de *Creditors*, al Residenz-Theater de Berlín es van representar també el gener de 1893 *El primer avís* i *Davant la mort*. (Thérèse Dubois JANNI: *August Strindberg: una biografia*, op. cit., pàg. 350).

<sup>38</sup> Maurice GRAVIER: *Strindberg et le théâtre moderne: I. L'Allemagne*, op. cit., pàgs.16-17.

<sup>39</sup> Cal esperar a 1900 amb *Rausch (Crim i crim)* a Breslau i a Munich i després Ostern (*Pasqua*) a Berlín per veure de nou Strindberg als escenaris alemanys. A *Bandet (El vincle)* i a *Starkare (La més forta)*, representades el 1902 a la societat dramàtica Die Brille (més tard coneguda com Schall und Rauch), van seguir altres obres i nombroses representacions. Max Reinhardt va reprendre *La Senyoreta Júlia* el 1904. També *Gillets hemlighet (El secret del gremi)* va ser representada deu vegades el 1903; els *Habitants d'Hemsö* va aconseguir força èxit a Hamburg, Viena i Berlín entre 1906 i 1908. *Kamraterna (Camarades)* va ser representada per primera vegada en alemany a Viena el 1905 per la companyia teatral de Jarno; un any després es va representar a Berlín.

<sup>40</sup> *Svanevit*, 1902. Drama basat en un conte de fades estrenat el 1908 al Teatre suec de Helsinki (Egil TÖRNQUIST; Birgitta STEENE: *Strindberg on Drama and Theatre*. Amsterdam: Amsterdam University Press, cop. 2007, pàg. 177).

<sup>41</sup> Maurice GRAVIER: *Strindberg et le théâtre moderne: I. L'Allemagne*, op. cit., pàgs. 209-210.

teatre de confort identificat principalment pel teatre de boulevard.<sup>42</sup> Va ser mitjançant la via alemanya que l'Expressionisme va poder reeixir d'alguna manera a França. Strindberg no va tornar a ser representat a París fins a l'octubre de 1920 quan la companyia de France Ellys i Jean Sarment va interpretar *Créanciers*. Un parell d'anys més tard, Ludmilla i Georges Pitoëff van produir *Mademoiselle Julie* a la Comédie des Champs-Élysées i el mateix any *La danse de mort* al Théâtre de l'Oeuvre, tot significat una “nova” incorporació de Strindberg a França.<sup>43</sup> Al llarg dels anys vint es van dur a terme diferents representacions de les seves obres, entre les quals cal destacar *Un somni* muntat per Antonin Artaud el 2 de juny de 1928 al Théâtre Alfred Jarry.<sup>44</sup> Els teatres oficials no van obrir tanmateix les seves portes als autors estrangers, ni tant sols a aquells escriptors que eren ja reconeguts des de feia temps en els seus països d'origen. Així, per exemple, fins al 1921 Ibsen no va ser admès a la Comédie Française amb *Un enemic del poble*.

Cal dir que no van ser precisament les obres del segon període de Strindberg les que van quallar a França. Al contrari, les obres més representades a França i per les quals Strindberg va ser més conegut pertanyen a l'etapa naturalista, *Mademoiselle Julie* i *La danse de mort*, especialment.<sup>45</sup>

A Itàlia, amb la presència del fenomen de Gabriele d'Annunzio i la tendència a restaurar el Neoclassicisme, l'obra de Strindberg va anar també perdent pistonada fins que en els anys vint es van fer noves traduccions i representacions. La represa de les obres de Strindberg es va produir sobretot gràcies a la representació de la *Senyoreta Júlia* (1923-1924)<sup>46</sup> de Tatiana Pavlova i *La Sonata dels espectres* per part de la Independenti di Bragaglia (1925).<sup>47</sup> Així, doncs, la re-incorporació a Itàlia de l'obra de Strindberg fou força discreta. Mario Gabrieli considerà que efectivament “Strindberg ha

---

<sup>42</sup> Anthony SWERLING: *Strindberg's Impact in France 1920-1960*. Cambridge: Trinity Lane Press, cop. 1971, pàg. 46.

<sup>43</sup> Maurice GRAVIER: “Les drames oniriques (Drömspel) de Strindberg et leur représentation en France”, dins Gunnel Engwall (éd.): *Strindberg et la France. Douze essais*. Département de français et d'italien, Université de Stockholm. Stockholm 1994, pàg. 74.

<sup>44</sup> Vegeu Carl Gustav BJURSTROM: “Le songe au théâtre Alfred Jarry”. *Obliques: littérature-théâtre (Strindberg)*, 1 (1972), pàgs. 40-50.

<sup>45</sup> Maurice GRAVIER: “Les drames oniriques (Drömspel) de Strindberg et leur représentation en France”, art. cit., pàg. 75.

<sup>46</sup> Data de la representació de l'obra obtinguda dins Bert CARDULLO: *Vittorio De Sica: director, actor, screenwriter*. Jefferson: McFarland, 2002, pàg. 92.

<sup>47</sup> Data de la representació de l'obra obtinguda a: Ferdinando TAVIANI: *La freddura in azione-sul teatro di Achille Campanile*. [En línia], [s.a.], pàg. 5.

<<http://isie2002.univaq.it/culturateatrale/materiali/Taviani/freddura/campanile.pdf>> [Consulta: 28 juny 2010]

esercitato una notevole influenza non solo in Germania, ma in America e in Russia; nei paesi latini no – fatta eccezione per Pirandello.”<sup>48</sup>

## 2. Sobre el teatre català a la Barcelona modernista

En l'última dècada del segle XIX a l'escena catalana encara predominaven els models vuitcentistes més reticents a un procés de renovació. Alexandre Cortada, a *L'Avenç* de 1892, es lamentava de la situació del teatre català: “Are per are el teatre català no pod sortir del terror: no més li és possible viure dins d'una atmosfera de barri o en mitj de l'entusiasme dels catalans per tenir un teatre propi i original. Els primers defectes de qu'ell se ressent són el ser massa particularista i l'estar aïslat del de les altres bandes d'Europa [...] baix un proteccionisme tant mesquí i antipàtic, el teatre català s'està arrossegant entre velluries, rancietats i mansetuds.”<sup>49</sup> Tant per a Cortada com per a diversos intel·lectuals catalans modernistes la regeneració de l'escena catalana passava necessàriament per acollir les novetats que venien d'altres països d'Europa: “Únicament per medi d'un teatre lliure o independent per l'estil del de París i d'altres ciutats d'Europa es podria anar creant atmosfera entre l'élite del public en favor de les noves idees teatrals.”<sup>50</sup>

La renovació teatral va ser impulsada essencialment per l'emergent grup modernista que maldava per incorporar a Catalunya els nous models que s'estaven imposant en alguns països europeus. Les vies de penetració de la literatura dramàtica europea de l'últim terç del segle XIX van ser diverses. En primer lloc, cal esmentar l'actuació d'algunes companyies professionals estrangeres, sobretot italianes i de manera més puntual franceses, que van donar a conèixer nous autors de fora. Per exemple, entre 1893 i 1896 l'actor italià Ermete Novelli va representar *Allèluia*, de Marco Praga, *Il pane d'altrui*, de Turgenev i *Spettri*, d'Ibsen, al teatre Principal, i la mateixa Sarah Bernhardt va representar *Magda*,<sup>51</sup> de Sudermann, també al Teatre Principal, el 1895<sup>52</sup>.

---

<sup>48</sup> Mario GABRIELI: “Echi di Ibsen e di Strindberg in Italia.” *Italienska* (1964), pàg. 36.

<sup>49</sup> Alexandre CORTADA: “El teatre a Barcelona.” *L'Avenç*, (9, setembre 1892), pàg. 277.

<sup>50</sup> Alexandre CORTADA: “El teatre a Barcelona.” *L'Avenç*, (11, novembre 1892), pàg. 325.

<sup>51</sup> Vegeu la crítica de *La Vanguardia*: R. P. “Sarah Bernhardt en “Magda.”” *La Vanguardia*, 20-X-1895, pàgs. 4-5.

<sup>52</sup> Enric GALLÉN: “Teatro y sociedad en la Barcelona modernista,” dins Serge Salaün; Evelyne Ricci; Marie Salgues (eds.). *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid: Fundamentos, 2005, pàg. 255.

En segon lloc, una sèrie de textos representatius del nou teatre europeu van ser representats en castellà i en català tant per companyies professionals com amateurs. Algunes mostres: la companyia d'Antoni Tutau va estrenar *Un enemigo del pueblo* d'Ibsen (14-IV-1893), al Teatre Novetats; *La intrusa*, de Maurice Maeterlinck, traduïda per Pompeu Fabra, fou representada per un grup amateur en el marc de la segona festa modernista de Sitges (10-IX-1893), i al Teatre Granvia (abans Calvo-Vico) es va estrenar *Nora (Casa de nines)* d'Ibsen (25-XI-1893) traduïda per Frederic Gomis.<sup>53</sup> Cal destacar, a més, l'arranjament d'*Els teixidors* amb el títol d'*El pan del pobre*, que es va representar el 22 de març de 1895, i un any més tard, la colla de Foc Nou va presentar *Espectres* al Teatre Olimp precedida d'una conferència sobre l'obra a càrrec de Pere Coromines. El 28 de maig del mateix any, la Compañía Libre de Declamación - propera als sectors anarquistes - va representar *Casa de muñecas*.<sup>54</sup>

En tercer lloc, la intensa campanya d'importació d'autors estrangers va tenir també la seva incidència en l'àmbit editorial barceloní, que va impulsar la traducció al català i al castellà dels autors i textos més representatius de l'època. Així, a principis de segle van aparèixer importants col·leccions que van donar a conèixer autors i textos dramàtics clàssics, moderns i contemporanis en català. La *Biblioteca Popular de l'Avenç* (1903-1915) va incorporar un "total de vint obres teatrals estrangeres dins d'una àmplia gamma d'autors: Molière, Shakespeare, Sheridan, Goldoni, Goethe, i els de màxima modernitat o actualitat: Giacosa, Gorki, Ibsen, Maeterlinck, Henry-Arthur Jones, Ostrovskij i Tolstoi."<sup>55</sup> La *Biblioteca Joventut* (1901-1914) també va editar Bjørnson, l'última obra d'Ibsen, *Quan ens despertarem d'entre els morts* (1906) i l'òpera *Ton i Guida* d'Adalaida Wette - Engelbert Humperdinck, traduïda per Joan Maragall i harmonitzada pel mestre Antoni Ribera. D'altra banda, la revista *De Tots Colors* es va especialitzar en l'edició de fulletons que posteriorment van aparèixer en forma de llibre a través de la *Biblioteca "De Tots Colors"*: "*La llàntia de l'odi*, única obra d'Annunzio editada en català; *Rosa Berndt*, *El pobre Enric*, *L'Assumpció de Hannele Mattern* i *La campana submergida* de Hauptmann; *Magda* de Sudermann; *Joventut de príncep* de W. M. Forster o *Papà Ministre* de Rovetta, entre altres."<sup>56</sup> Al seu

---

<sup>53</sup> *Ibidem*, pàgs. 256-257.

<sup>54</sup> "Taula rodona: Barcelona, capital de cultura: Intervenció d'Enric Gallén", dins 1898: *Entre la crisi d'identitat i la modernització: actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1998*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. II (2000), pàg. 421.

<sup>55</sup> Enric GALLÉN: "El teatre", dins Joaquim Molas (dir.). *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Ariel, 1986, vol. 8, pàg. 384.

<sup>56</sup> *Ibidem*, pàg. 384.

torn, la *Biblioteca Teatralia* va editar obres com *Menjar de franc*, de Tristan Bernard, en traducció de Josep Carner, o *Els teixidors de Silèsia*, de Hauptmann.<sup>57</sup>

En castellà, cal destacar la traducció gairebé íntegra de l'obra d'Ibsen a través de la col·lecció *Teatro Antiguo y Moderno* (1902-1909), editada per Antoni López i els tres volums de "Teatro Completo", iniciats el 1915 pel seu traductor Pedro Pellicena.<sup>58</sup>

La qüestió és que en la primera dècada de segle, no sense dificultats ni tampoc dèficits, es va aconseguir constituir en el nostre país una societat cultural, minoritària, compacta i solidària, interessada i consumidora de les novetats artístiques estrangeres. Com assenyala Jordi Castellanos el gran èxit del Modernisme cal buscar-lo en aquesta visió unitària que va actuar com a front comú de les diferents branques artístiques.<sup>59</sup> A partir de 1898, amb l'aproximació i fusió del Modernisme dins l'emergent catalanisme polític, el nombre d'activitats teatrals de caire modernista va augmentar de manera significativa. És el moment de la inauguració del Teatre Íntim,<sup>60</sup> d'Adrià Gual, de les estrenes d'obres de Santiago Rusiñol (*L'Alegria que passa*) i Ignasi Iglésias (*Els primers freds* i *Els conscients*), i la publicació de determinades traduccions íntegres amb criteris acadèmics.<sup>61</sup>

No ens enganyem, però, la tendència general que predominava en la cartellera de l'escena professional barcelonina oferia una visió ben diferent. Pel que fa al teatre en català, continuava triomfant el sàinet, el quadre de costums i la comedieta fàcil. En altres termes, els gèneres característics del teatre popular típicament vuitcentista continuaven sent els preferits en la programació dels teatres d'inicis de segle. El 1905 Pere B. Tarragó comentava a la revista *Talia*:

Qué penso del nostre Teatre me preguntas y jo si vols que't contesti fidelment tinch de dirte que de Teatre á Catalunya no'n tením per avuy ó per lo menys tot just comensa á donar els primers pasos de la seva infantesa. Lo Teatre que al meu entendre no ha pas d'esser comú y vulgar divertició, constitueix encare l'obsequi ab que s'agrahiexen favors rebuts, una butaca

---

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Ibidem*, pàgs. 385-386.

<sup>59</sup> Jordi CASTELLANOS: "El Modernisme: la construcció d'una cultura nacional", dins *1898: entre la crisi d'identitat i la modernització: actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1998*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, vol. II, pàgs. 69-85. Vegeu també Jordi CASTELLANOS: "Mercat del llibre i cultura nacional (1882-1925)". *Els Marges*, 56 (1996), pàgs. 5-38.

<sup>60</sup> Vegeu Adrià GUAL: *Mitja vida de Teatre: Memòries*. Barcelona: Aedos, DL 1960 ; Carles BATLLE I JORDÀ ; Isidre BRAVO; Jordi COCA: *Adrià Gual: mitja vida de Modernisme*. Barcelona: Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, 1992.

<sup>61</sup> Enric GALLÉN: "Teatro y sociedad en la Barcelona modernista", art. cit., pàg. 260.

al Romeyra es encare prehuada com una safata de dolsos regalada pel día del sant, y aixís no haventi públich que vaigi al Teatre per lo veritable objecte á que deu estar destinat, difícilment poden existir Teatres.<sup>62</sup>

Perquè cal tenir molt present que, malgrat els intents de transformació i regeneració cultural que propugnaven els modernistes, els sectors benestants de la societat catalana vivien encara ancorats en una concepció conservadora de la cultura. Ramón Pomés exposava a *La Vanguardia*:

Novelli representó, casi todas las noches, para media docena de espectadores... Daba frío en el corazón ver el desdén que nuestro público mostraba, no asistiendo al teatro, á los méritos —discutibles sí, pero indudables— de aquel artista singular, de aquel cómico entusiasta y profundamente enamorado de lo bello... Y causa mucha tristeza ver esas aglomeraciones de público para aplaudir y alentar chocarrerías.<sup>63</sup>

En efecte, l'alta burgesia barcelonina de principis de segle desestimava les noves propostes del teatre modern tant estranger com català. Emili Tintorer considerava que aquest rebuig responia a una manca de cultura i un excés de frivolitat que conduïa aquell sector social a anar al teatre només per vanitat: “la gent adinerada no va'l teatre per instruihrse ni tan sols pera fruhir, fins rarament hi va per riure. Hi va per seguir la moda, per vanitat, pera veure y ésser vist. Sens aquesta gent no pot viure un teatre serio.”<sup>64</sup> D'altra banda, la petita i mitjana burgesia no mostraven tampoc cap entusiasme envers el nou teatre. Repartien la seva assistència entre el teatre català del Romea i la variada oferta del teatre espanyol encapçalada pel “género chico” i les darreres aportacions de la dramaturgia espanyola principalment representades en els teatres Novetats, Edorado i Granvia.<sup>65</sup>

Així, doncs, si, per una banda, el Teatre Romea oferia productes d'entreteniment a “un públic menestral que se sentia satisfet i còmode de viure del

---

<sup>62</sup> Pere B. TARRAGÓ: “De Teatre.” *Talia*, (2, 25-II-1905), pàg. 16.

<sup>63</sup> Ramon POMÉS: “El año teatral en Barcelona.” *La Vanguardia*, 1-I-1897, pàg. 8.

<sup>64</sup> Emili TINTORER: “De teatre català.” *Juventut*, (339, 9-VIII-1906), pàgs. 503-504.

<sup>65</sup> Enric GALLÉN: “Teatro y sociedad en la Barcelona modernista”, art. cit., pàg. 264.

passat també en l'àmbit teatral,”<sup>66</sup> per l'altra, l'alta burgesia assistia al Teatre del Liceu amb la principal finalitat d'establir-hi relacions socials.

A finals de la primera dècada del segle XX els models dramàtics introduïts en els anys noranta i la conseqüent regeneració i actualització del teatre català havien tocat fons: “Al capdavant, el 1908, no tenia la mateixa funció programàtica estrenar o representar Conan Doyle, Fabre o Shakespeare que Ibsen, Maeterlinck o el Hauptmann d'*Els teixidors de Silèsia* dels anys noranta.”<sup>67</sup> Els cànons teatrals havien canviat i el Teatre Català com a Institució va entrar en una etapa de crisi, que va tenir el seu punt culminant arran de la crisi de l'empresa del Teatre Català que durant mig segle havia programat el Teatre Romea,<sup>68</sup> i del fracàs del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans.<sup>69</sup>

Després de l'experiència fallida del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans, el 1913, el nostre teatre va navegar desorientat sense obtenir una seu estable on allotjar-se i sense aconseguir en cap moment l'ajuda dels estaments polítics governants. Tampoc no va arribar a aconseguir el suport dels sectors intel·lectuals que haurien pogut apostar per l'escena catalana en forma d'un Teatre Municipal davant la inexistència d'un Teatre Nacional,<sup>70</sup> com va proposar Lluís Duran i Ventosa, regidor regionalista a l'Ajuntament de Barcelona durant el 1907.

Els pocs empresaris dedicats a l'escena catalana professional de l'època es van caracteritzar per una manca de propostes ambicioses des del punt de vista artístic i

---

<sup>66</sup> Enric GALLÉN: “Notes sobre teatre i públic a la Barcelona modernista”, dins Biel Sansano, (ed.). *Actes del I Seminari d'Història de l'Espectacle teatral: Universitat d'Alacant, 14, 15 i 16 de desembre de 1993*. Alacant: Universitat d'Alacant, 1997, pàg. 109.

<sup>67</sup> *Ibidem*, pàg. 117.

<sup>68</sup> A finals de la primera dècada del segle XX es va anar arraconant la dramaturgia autòctona a favor d'una política de traduccions i adaptacions de caràcter bàsicament comercial promoguda per l'empresari Ramon Franqueza, que va prohibir que es fessin al teatre Principal els assaigs de *Flors de cingle* d'Ignasi Iglésias. Per pal·liar la situació es va crear el Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans. Vegeu Enric GALLÉN: “Sobre la institucionalització, la tradició dramàtica i la base social del teatre català: una perspectiva històrica”, dins *Una tradició dolenta, maleïda o ignorada?* Lleida: Punctum & Gelic, 2006, pàg. 81.

<sup>69</sup> Segons la revista *El Teatre Català*, el Sindicat havia nascut amb l'objectiu “d'acoblarse els autors pera intentar la regeneració del nostre teatre.” (“El sindicat d'autors dramàtics catalans.” *El Teatre Català*, (1, 29-II-1912, pàg. 4). El Sindicat comptava amb una subvenció de l'Ajuntament de Barcelona i reunia els autors més representatius del teatre català, amb algunes excepcions notòries. La temporada del Sindicat va fracassar principalment per les desavinences internes sorgides entre els autors, incapaços d'avantposar els interessos globals del Sindicat a les seves pròpies ambicions personals. Aviat van sorgir discussions, acusacions mútues i, finalment, també desercions acompanyades de la manca de públic. Malgrat el fracàs, el Sindicat va preparar una segona temporada al Teatre Espanyol, al Paral·lel, i tot i que l'augment del públic va ser notablement considerable, els diferents autors van ser incapaços de nou d'actuar en consciència col·lectiva. Sobre la història del Sindicat d'Autors Dramàtics, vegeu J. AROLAS I FATJÓ: “El Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans. Comentaris a la primera prova”, *El Teatre Català*, (14, I-VI-1912, pàgs. 7-10); (15, 8-VI-1912, pàgs. 6-10); (16, 15-VI-1912, pàgs. 8-10); (17, 22-VI-1912, pàgs. 6-7); “Del fracàs del Sindicat d'Autors”. *De Tots Colors*, (231, 7-VI-1912); *Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans: memòria de la Junta Directiva presentada a la Junta general ordinària celebrada el dia 30 de juny de 1912*. Barcelona: Establiment tipogràfic de l'Avellí Artís, 1912.

<sup>70</sup> Enric GALLÉN: “Sobre la institucionalització, la tradició dramàtica i la base social del teatre català: una perspectiva històrica”, art. cit., pàgs. 91-92.



no va ser estrany que actors que començaven a adquirir un ampli reconeixement de la crítica i el públic, com Enric Borràs i Margarida Xirgu,<sup>71</sup> abandonessin l'escena catalana i busquessin l'èxit i el reconeixement a l'escena espanyola: “Amb en Borràs es va iniciar aqueixa llastimosa deserció d'artistes que, per vergonya nostra, ve sofrint el Teatre Català. Ens abandonen, no per desamor a la nostra parla ni perquè altres escenes els atreguin; ens deixen perquè no'ls paguem.”<sup>72</sup>

### 3. Primeres notícies de Strindberg a la premsa de Barcelona

Les primeres referències a August Strindberg, de què tenim coneixement, van aparèixer en l'última dècada del segle XIX, normalment relacionades directament amb els noms d'Ibsen i Bjørnson, els altres representants del teatre nòrdic més divulgats a la resta d'Europa. Aquest és el cas d'Alexandre Cortada, un dels primers en esmentar el teatre de l'autor suec: “La Suecia ha donat lo Strindberg, que representa un pas endavant dintre de la literatura escandinava, i fins dintre de la europea, i que junt am l'Ibsen i en Bjoerson[sic] és el que més ha contribuït a enlairar la literatura d'aquelles terres.”<sup>73</sup>

Cortada en destacava la peculiar visió de les relacions home-dona que caracteritzen el teatre de Strindberg: “Strinberg[sic], per últim, el partidari de les teories de Schopenhauer i de Nietzsche[sic], presenta la lluita en l'amor i el maridatge de les dos meitats del gènere umà: l'Ome i la Dòna. L'Ome, com a més fort i complet i d'una naturalesa més bona i equilibrada, hà de manar sobre la Dòna per dret natural. No obstant i això, la Dòna, durant els sigles i aprofitant-se de la seva mateixa debilitat, ha consegut anar-se imposant dins del matrimoni fins a predominar sobre de l'Ome. D'aquesta anomalia en resulten tots els vicis, totes les indignitats de l'ome i totes les seves baixeses davant de la dòna. Però aquesta, no contenta d'això, és a dir, amb el predomini moral sobre dels omes, vol tenir tots els drets polítics i manar en absolut, arribant a fer servir dins del matrimoni an el pare no més que com a procreador, i

---

<sup>71</sup> Sobre Enric Borràs, vegeu: Francesc FOGUET; Isabel GRAÑA: *El Gran Borràs: retrat d'un actor*. Badalona: Museu de Badalona, cop. 2007; Josep M. POBLET: *Enric Borràs*. Barcelona: Alcides, DL 1963; P. VILA SAN-JUAN. *Memorias de Enrique Borràs*. Barcelona: Editorial AHR, cop. 1956. Sobre Margarida Xirgu, vegeu: Antonina RODRIGO: *Margarita Xirgu*. Barcelona: Flor del Viento, 2005; Francesc FOGUET: *Margarida Xirgu: una vocació indomable*. Barcelona: Pòrtic, 2002; Sebastià GASCH: “Margarida Xirgu”. *Mirador*, (285, 19-VII-1934) pàg. 5; Miquel LLOR: “Margarita Xirgu i el teatre clàssic”. *Mirador*, (154, 14-I-1932), pàg. 2.

<sup>72</sup> X: “Crònica”. *El Teatre Català*, (2, 7-III-1912, pàgs. 2-3).

<sup>73</sup> Alexandre CORTADA: “El teatre a Barcelona”. *L'Avenç*, (2, 31-I-1893, pàg. 23).

expulsant-lo i inutilisant-lo després en la família tant bon punt ha complert el seu acte de mascle.”<sup>74</sup>

Justament va ser la misogínia, tan present en l’obra de Strindberg, un dels aspectes en què més van incidir la crítica catalana a l’hora de valorar globalment l’aportació i les característiques del teatre de Strindberg: “Strindberg tiene al bello sexo en muy mediano concepto y uno de los temas que con frecuencia ha desarrollado en sus novelas y en sus producciones escénicas, ha sido el de “la inferioridad intelectual y moral de la mujer.”<sup>75</sup>

Un repàs necessàriament esbiaixat a la premsa de l’època permet constatar com Strindberg era presentat sobretot com un escriptor rebel i misogin amb un “temperamento personalísimo que le movía á romper todos los viejos moldes y á burlarse de las más venerandas tradiciones.”<sup>76</sup> També Cortada feia referència a la voluntat de Strindberg de trencar amb els esquemes establerts: “Strinberg[sic] el celebre autor dramatic qu’ha remogut tots els gans problemes morals i socials moderns.”<sup>77</sup>

Ara, la majoria de les mencions a l’autor suec de la premsa de Barcelona van tenir lloc amb motiu d’algunes estrenes d’obres seves a l’estranger, especialment a França amb *La Senyoreta Júlia*, *El pare* i *Creditors*.<sup>78</sup> Així, el 23-VI-1894, *La Vanguardia* esmentava l’estrena a París de *Créanciers* i assenyalava que en poc temps Strindberg arribaria a Barcelona: “Dentro de breve tiempo (y este es un secreto que comunico con la mayor reserva á ustedes) nos será dado el saborear en Barcelona las bellezas de una obra dramática de primer orden debida á Strindberg, el ilustre autor sueco, del cual debió estrenarse anteanoche en París una pieza en un acto: *Los Acreedores*. El drama que de este autor se representará en un coliseo barcelonés, lo está traduciendo en la actualidad un amigo mío que confía que la obra causará gran sensación.”<sup>79</sup> No obstant, sembla ser que tot quedà en un projecte, no tenim notícia ni de la traducció ni de l’estrena d’aquesta obra.

---

<sup>74</sup> *Ibidem*, pàg. 24.

<sup>75</sup> Juan BUSCÓN: “Busca, buscando.” *La Vanguardia*, 23-VI-1894, pàg. 1

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> Alexandre CORTADA: “La campanya autònomo-federalista d’en Xavier de Ricard.” *L’Avenç*, (7, juliol 1892, pàg. 216).

<sup>78</sup> *Mademoiselle Julie* (estrenada al Théâtre Libre el 16-I-1893) per Antoine. *Créanciers* (21-VI-1894) i *Père* (13-XII-1894) per Lugné-Poë al Théâtre de l’Oeuvre.

<sup>79</sup> Juan BUSCÓN: “Busca, buscando”. *La Vanguardia*, 23-VI-1894, pàg. 1.

Uns mesos més tard, Santiago Rusiñol va escriure una llarga crònica des de París comentant l'estrena de *Père* a la capital francesa:

Salíamos del “Teatro nuevo” de ver la obra *Père* de Strinberg[sic], que tanto ha dado que hablar á la prensa, estos últimos días, y á todos los que se preocupan de las cuestiones de arte. Otra obra del Norte, saturada de esa poesía de hielo, que baja hacia el Sud, como témpanos hermosos, bellos á la mirada y glaciales al tacto; otra obra de la familia de Ibsen, revelador de éxtasis infinitos y de sueños dolorosos: otra obra dolorida, hija de un alma que sufre de las perversidades del mundo y clama en tonos de mate melancolía contra las perfidias y dolores de la tierra.<sup>80</sup>

L'estrena de *Père* va ser també acollida a *La Publicidad*, que va traduir un article que havia aparegut a *Le Figaro*:

Con este título publica *Le Figaro* la siguiente semblanza del célebre dramaturgo sueco del que debe estrenarse hoy en París una de sus más celebradas obras. Dice así: “El autor de *Père* que se representa esta noche en L'Oeuvre: una frente inmensa, coronada de cabellos desordenados, anárquicos, los ojos pálidamente azules, la boca económica de palabras; alto, desmadejado y andando como un apóstol, completa la trinidad septentrional, de la cual Ibsen es el padre y Björnson el hijo. Apareció como el primer escritor de Suecia en aquellos momentos en que en toda la península un ejército de mujeres predicaban su emancipación, reclamando las funciones públicas y limitando el poder del hombre á la procreación y al sostenimiento conyugal. Respondió Strindberg á esta cruzada contra el hombre con una cruzada contra la mujer, pero fué vencido por aquellas terribles amazonas y obligado á abandonar el país. Augusto Strindberg, como Ibsen, se ha autobiografiado en cada una de sus novelas y en alguno de sus dramas; por ejemplo, en *El hijo de la sirvienta*, serie de notas psicológicas, en que se muestra disecado; en *Novela de un loco* donde declara en la primera página haber escrito aquel libro para enseñar a los padres de su mujer que no está loco; *Acreeedores*, en la cual el primer marido de una mujer viene á reclamar la deuda moral de su educación; *Padre*, en cuyo drama una adorable esposa, con una sola insinuación, llega á matar á su marido. Misógino insensato, de un odio implacable, que no es más que el reverso de un sufrimiento. Signo particular: va siempre hacia el Sur.”<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Santiago RUSIÑOL: “Meditaciones.” *La Vanguardia*, 17-I-1895, pàg. 4.

<sup>81</sup> “Instantánea: Augusto Strindberg.” *La Publicidad*, 14-XII-1894, pàg. 2.

Si París va ser la principal via d'entrada de Strindberg a Catalunya a finals del segle XIX, el 1901, Emili Tintorer escrivia a *Joventut* una ressenya sobre Zacconi<sup>82</sup> on reconeixia el paper exercit per les companyies italianes en la introducció dels autors nòrdics.<sup>83</sup>

A finals de la primera dècada del nou segle, una part important de la informació sobre la trajectòria intel·lectual i literària de Strindberg procedia d'Alemanya. Aquest fet no és gens estrany, atès que països com Itàlia i França van deixar d'interessar-se progressivament per les obres de l'autor suec en contrast amb l'actitud interessada de la cultura alemanya.<sup>84</sup> D'aquí que, entre 1911 i 1912, localitzem a la premsa barcelonina notícies com ara: "Strindberg, en su comedia *Camaradas*, representada últimamente en Francfort, trata de convencer al espectador con la agria argumentación, peculiar suya, de que no puede existir compañerismo entre hombre y mujer [...]"<sup>85</sup>. O aquesta altra: "En Munich acaba de estrenarse la nueva producción de Strindberg: *Reina Cristina*, en la que el autor trata á la famosa hija de Gustavo Adolfo de Suecia con la misma agria argumentación que emplea para con la mujer [...]"<sup>86</sup>, i encara una més: "La representación del drama *Hoguera*, de Strindberg, en el teatro Lessing, de Berlín, fue una nueva prueba del horror y odio psicológico que á este autor le inspira la mujer y el matrimonio[...]"<sup>87</sup>

---

<sup>82</sup> Zacconi va interpretar a Itàlia *Il Padre* (1895) i *La contessina Giulia* (1897). Vegeu: Emili TINTORER: "Ermete Zacconi". *Joventut*, (96, 12-XII-1901), pàgs. 821-822.

<sup>83</sup> Vegeu Lídia BONZI; Loreto BUSQUETS. *Compagnie teatrali italiane in Spagna: 1885-1913*. Roma: Bulzoni, cop. 1995.

<sup>84</sup> Vegeu: Maurice GRAVIER. *Strindberg et le théâtre moderne: I. L'Allemagne*, op. cit.

<sup>85</sup> *La Vanguardia*, 27-III-1911, pàg. 2.

<sup>86</sup> *La Vanguardia*, 20-IV-1911, pàg. 2.

<sup>87</sup> *La Vanguardia*, 11-II-1912, pàg. 9.

#### 4. Edicions del teatre de Strindberg a Catalunya

##### 4. 1. *La señorita Julia i Padre (Librería de Antonio López, 1903-1905)*

Entre 1903 i 1905, la llibreria barcelonesa d'Antoni López va donar a conèixer a la col·lecció “Teatro Antiguo y Moderno” les versions castellanes de *Fröken Julie* com a *La Señorita Julia* (1903) i *Fadren* com a *Padre* (1905). La traducció de *La Señorita Julia* va ser feta per Julio Palencia Tubau i la del *Padre* per Carles Costa i Josep Maria Jordà.<sup>88</sup>

El llibreter i bibliòfil Antoni Palau i Dulcet<sup>89</sup> recordava com va sorgir aquesta col·lecció de teatre: “Amb els qui aleshores ja eren joves intel·ligents, Ramon Pomes, J. Ferran i Mayoral, Pere Pellicena, C. Costa, J. M. Jordà, J. León Pagano i els dos fills dels malaguanyats artistes de teatre Ceferí Palència i Maria Tubau, emprenguérem la publicació de Teatro Antiguo y Moderno, amb obres de Calderón, Shakespeare, Tirso de Molina, Ibsen, Hauptmann, Südermann, Balzac, Moliere[sic], Strindberg fins a 1909, en què publicàrem *La Celestina*, de Rojas, obra n.º 46 i darrera. Abandonàrem aquesta publicació, no per poc èxit, car algunes obres es reeditaren i *Hàmlet* aconseguí estampar-se tres vegades, sinó empesos per l'afecció al llibre vell que sempre ha predominat en nosaltres.”<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> J. M. Jordà (Barcelona, 1870-1936) fou crític d'art i autor dramàtic. Entusiasta de les arts i de la literatura, als vint-i-dos anys se n'anà a París com a corresponsal d'uns quants diaris on fou company de Rusiñol, Zuloaga i Casas. Formà part durant un llarg temps de la redacció de *La Publicidad* i posteriorment entrà a la d'*El Noticiero Universal*. (J. F. RÀFOLS: *Modernisme i modernistes*. Barcelona: Destino, 1993, pàgs. 320-321). Carles Costa (Figueres 1879-1928) fou durant molts anys redactor de *La Publicidad* de Barcelona, i en col·laboració amb Jordà, traduï, tant en català com en castellà, nombroses obres teatrals estrangeres, entre les quals unes quantes dels autors que estigueren de moda durant el període modernista, com Ibsen i Hauptmann. (J. F. RÀFOLS: *Modernisme i modernistes*, op. cit., pàg. 309). Vegeu també Gabriel ALOMAR [etc.]: *Evocant Carles Costa*. Girona: Darius Rahola, 1928.

<sup>89</sup> Antoni Palau i Dulcet (Montblanc, Tarragona, 1867 - Barcelona, 1954), llibreter, bibliòfil, historiador cultural, autor del monumental *Manual del librero español e hispanoamericano* (1919). Vegeu Josep M. GRAU PUJOL (coord): *Antoni Palau i Dulcet i Josep Porter i Rovira: dos montblanquins apassionats pels llibrers*. Montblanc: Centre d'Estudis de la Conca de Barberà, 2007.

<sup>90</sup> Antoni PALAU I DULCET: “La Llibreria Palau”. *La Revista*, any XIX (gen.-juny 1933), pàg. 71.

#### 4. 2. *Padre i Acreedores* (Editorial Presa, 1904-1905)

A més de les traduccions de la llibreria d'Antoni López, que van ser recollides per Juan Guerrero Zamora<sup>91</sup> i Díaz-Plaja,<sup>92</sup> tinc coneixement de dues traduccions més a càrrec de Rosendo Diéguez:<sup>93</sup> *Padre*<sup>94</sup> (1904) i *Acreedores*<sup>95</sup> (1905), que van ser publicades a la biblioteca "El Teatro Extranjero,"<sup>96</sup> del Centre Editorial Presa, domiciliat al Carrer de l'Hospital núm. 115.

*La Vanguardia* va destacar la qualitat de les traduccions de Diéguez: "[...] excelentemente traducida al español por don Rosendo Diéguez, bien acreditado en esta clase de trabajos literarios."<sup>97</sup> Amb anterioritat Diéguez havia traduït els *Estudios críticos* d'Émile Zola i obres de Tolstoi, Littré, Spencer, Elisée Reclus i Bakunin. Es va valorar també la interessant tasca desenvolupada per la col·lecció "El Teatro Extranjero" en publicar una sèrie d'obres i autors ja consagrats per la crítica d'altres països. Les obres de Strindberg eren considerades peces imprescindibles per entendre l'evolució del teatre modern: "Todas las producciones de Strindberg deben figurar en las librerías de los hombres que se precian de estudiar el desenvolvimiento del teatro moderno."<sup>98</sup> Es definia *Padre* com una obra interessant i atrevida, que disposava de diàlegs de gran habilitat i bellesa:

La obra de Strindberg, como dice Zola en su carta-prólogo, interesa extraordinariamente, pues al atrevimiento que encierra su idea filosófica y al intenso valor dramático y humano de sus figuras, une la belleza del diálogo, que está trazado de mano maestra, el creciente interés que despierta la acción sobriamente preparada, y la curiosidad, que mueve al lector á no cerrar el libro hasta la última página, saboreando, junto con la habilidad de la factura, las filigranas del lenguaje, sobrio y oportuno en todas las escenas. La figura de Laura es una creación, sostenida en toda la obra: es de aquellos tipos de mujer tan concienzudamente

---

<sup>91</sup> Juan GUERRERO ZAMORA: *Historia del teatro contemporáneo*, op. cit., vol. II, pàg. 10.

<sup>92</sup> Guillermo DÍAZ-PLAJA: "Strindberg en España". *Estudios Escénicos*, art. cit., pàgs. 105-112.

<sup>93</sup> Díaz-Plaja només menciona *Acreedores* de Diéguez: "Acreedores. Trad. De Rosendo Diéguez. Barcelona, Centro Editorial Presa, s.a" (Guillermo DÍAZ-PLAJA: "Strindberg en España", art. cit., 105-112).

<sup>94</sup> *La Vanguardia*, 27-XII-1904, pàg. 4.

<sup>95</sup> *La Vanguardia*, 13-IV-1905, pàg. 10.

<sup>96</sup> August STRINDBERG: *Acreedores*. Traducción de Rosendo Diéguez. Barcelona: Presa, [1905] i August STRINDBERG *Padre ; carta-prólogo de Emilio Zola*. Traducción de Rosendo Diéguez. Barcelona: Presa, [1904].

<sup>97</sup> *La Vanguardia*, 13-IV-1905, pàg. 10.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

realizados en el terreno del arte, que el efecto que producen, no se borra ya nunca más de la memoria del lector.<sup>99</sup>

En el cas d' *Acreeedores* es va valorar també la intensitat de l'acció dramàtica i la seva capacitat per no deixar de cap manera indiferent a l'espectador: "La obra de Strindberg es de aquellas que dejan honda y duradera impresión por la verdad de los caracteres, la originalidad de las escenas y la valentía con que el autor conduce hasta el desarrollo de la intensa acción dramática."<sup>100</sup>

#### 4. 3. *Padre* (La Novela Breve, 1912)

Guillermo Díaz-Plaja fa referència a una nova edició de *Padre* realitzada per la impremta de Barcelona J. Comas i apareguda en el número 45 de la revista setmanal *La Novela Breve*.<sup>101</sup> *Padre* es va publicar sense el nom del traductor en el segon any de la revista, el 1912. Anteriorment, *La Novela Breve* ja havia publicat obres d'autors com Zola, Daudet, Gorki, Guy de Maupassant, Flaubert, Turguenev, Dumas (pare i fill), Edgar Allan Poe, Dickens, Tolstoi, Balzac, Hoffmann, Huysmans, Dostoievski, Ibsen i Bjørnson.

---

<sup>99</sup> *La Vanguardia*, 27-XII-1904, pàg. 4

<sup>100</sup> *La Vanguardia*, 13-IV-1905, pàg. 10.

<sup>101</sup> Guillermo DÍAZ-PLAJA: "Strindberg en España", art. cit., pàgs. 105-112.

## 5. Strindberg vist per Emili Tintorer a *La moral del teatre* (1905)

Tot i que la introducció de l'obra de Strindberg a Catalunya va ser prou limitada i complexa, alguns crítics van saber apreciar el seu valor literari, així com el seu paper com a dramaturg en el marc de desenvolupament del teatre contemporani. No obstant això, aquest sector de la crítica era perfectament conscient de les dificultats i la polèmica que les representacions del teatre de Strindberg, en tant que representant de la literatura nòrdica, podrien causar entre un públic meridional com el de Catalunya: “Esas literaturas del norte son de biblioteca, de estudio, de consulta; el público de los pueblos latinos las rechazará siempre.”<sup>102</sup>

El 1905, Emili Tintorer<sup>103</sup> va recollir a *La Moral del teatre* una sèrie d'articles sobre diferents obres de l'època, favorites dels modernistes, que havien estat catalogades d'immorals. Així ho assenyalava Joan d'Avinyó [Josep Pous i Pagès] a *El Poble Català*: “En Tintorer descobreix el veritable sentit de llurs anatemes y de llurs indignacions. Y pera ferho, no s'embrancha en abstractes disquisicions. El séu procediment consisteix en posar un exemple concret de cada una de les categorías d'obres que han siguit titllades injustament d'immorals. Son notables entre'ls diferents estudis que componen el llibre, els dedicats a *Brand*, a *Realidad*, a *L'Honor* y a *La senyoreta Julia*, per constituir veritables anàlisi de l'obra estudiada, desentranyant la séva finalitat y la séva vàlua artística.”<sup>104</sup>

Tintorer, que no es va estar de definir *La Senyoreta Júlia* d'“interessantíssima”, era clarament conscient de l'escàndol que podia significar la seva representació a Espanya: “Jo crech qu'es impossible representarla íntegrament a Espanya; si's fes, tremolaríen les estrelles. Per lo que's refereix a Barcelona, es una d'aquelles obres que faríen sortir de tino al Brusi y demás diaris tradicionals, en art com en tot. “Immoral – cridaríen - per son fons, per sa forma, pel llenguatge, per tot; no hi ha

---

<sup>102</sup> *La Vanguardia*, 25-X-1913, pàg. 8.

<sup>103</sup> Sobre Emili Tintorer (Madrid, 1870-Barcelona, 1945), vegeu Joan-Lluís MARFANY: “Assagistes i periodistes”, dins Joaquim Molas (dir.): *Història de la literatura catalana*, op. cit., vol. 8, pàg. 156. Josep M. de Sagarra descriu el caràcter d'Emili Tintorer en els termes següents: “Emili Tintorer, el veia per l'Ateneu, però aleshores encara no ens tractàvem. Sabia que era un personatge, que escrivia a *Las Noticias* una secció anomenada “Paradojas”, que signava “Max” i que tenia fama de ser un esperit estellós, fibrós i sepulcral. Havia format amb la colla de *Juventut* i, juntament amb don Oriol Martí i don Lluís Via, era el traductor castellà de *Cyrano de Bergerac*.” (Josep M. de SAGARRA: *Memòries III*. València: Eliseu Climent, 2004, pàg. 132).

<sup>104</sup> Joan d'AVINYÓ: “Llibres nous.” *El Poble Català*, 28-X-1905, pàg. 3.



per hónt agafarla.”<sup>105</sup> Entenia que podia causar escàndol tant per la cruesa i el realisme de la forma o la presentació escènica com per la manera crua i dura d’expressar-se dels personatges, sense eufemismes, amb un llenguatge directe sense imatges ni sobreentesos. No obstant, Tintorer refusava les crítiques negatives i concloïa el seu article amb: “Qui no tingui prou facultats ni esperit prou ample per’ arribar-hi, que s’abstingui d’anar al teatre, que s’abstingui de llegir l’obra, y que s’abstingui de judicarla ab arguments capciosos y mesquins. Qui sía petit que calli!”<sup>106</sup>

En general, *La moral del teatre*, va ser ben rebut i fins i tot elogiat per la crítica del moment: “Tintorer ha escrito un libro digno, no sólo de ser tenido en cuenta, sino de ser leído con afán á la vez que con detención. *La moral del teatre* es una serie de estudios profundamente hechos á la moderna, con ideas propias, llenos de enjundia y útiles en grado sumo para cuantos sientan y piensen altamente. La obra de Tintorer es una obra buena, como por desgracia, se publican pocas en estos tiempos de frivolidad y de pornografía.”<sup>107</sup> Fins i tot Joan d’Avinyó va aprofitar l’aparició de l’obra per lamentar la prohibició de certes obres interessants pel fet que qüestionaven la hipocresia i els convencionalismes socials: “Heus aquí un llibre que es dolorós se hagi tingut d’escriure. Y no sols ningú pot negarli oportunitat en el moment actual, sinó que es de creure la tindrà pels segles dels segles [...] El veritable títol de l’obra hauria sigut: *De com la moral serveix d’excusa als faritzeus pera condemnar tota obra de teatre que pugui posar al descobert l’hipocresia y els convencionalismes socials de que s’aprofiten...*”<sup>108</sup>

Sembla ser que l’obra de Tintorer va ser bastant difosa en certs nuclis intel·lectuals. Sabem, per exemple, que l’Ateneu Enciclopèdic Popular va organitzar una sèrie de xerrades públiques sobre el teatre i la seva missió social on precisament es comentava la seva obra: “Hoy, á las nueve y media de la noche, se inaugurará en el Ateneo Enciclopédico Popular la serie de *converses* sobre el teatro y su misión social, leyéndose y comentándose la obra de Emilio Tintoré[sic] *La moral en el teatro*.”<sup>109</sup>

---

<sup>105</sup> Emili TINTORER: “La Senyoreta Júlia”, dins *La moral en el teatre*. Barcelona: Joventut, 1905, pàgs. 129-130.

<sup>106</sup> *Íbidem*, pàgs. 113-114.

<sup>107</sup> “Notas bibliográficas.” *Las Noticias*, 14-10-1905, pàg. [5].

<sup>108</sup> Joan d’AVINYÓ: “Llibres nous”, art. cit. pàg. 3.

<sup>109</sup> *La Vanguardia*, 3-IV-1908, pàg. 10. Pel que sembla aquestes sessions van tenir lloc els divendres d’abril i maig de 1908. Vegeu *La Vanguardia*, 10-IV-1908, pàg. 10; *La Vanguardia*, 8-V-1908, pàg. 4; *La Vanguardia*, 29-V-1908, pàg. 3; *La Vanguardia*, 5-VI-1908, pàg. 3.

## 6. *Padre* (1905)

### 6. 1. Presentació

La primera representació d'una obra d'August Strindberg a Barcelona es va produir el 1905. La companyia d'Enric Giménez i Adelina Sala va estrenar *Padre* al Teatre Apolo, el 18 d'octubre, segons la traducció al castellà de Carles Costa i Josep M. Jordà.

A *El pare*, de marcat caràcter autobiogràfic,<sup>110</sup> són perceptibles algunes de les característiques del teatre naturalista de Strindberg. Es tracta d'un conflicte de principis i interessos on l'educació de la filla es converteix en un dur enfrontament entre pare i mare. L'astúcia de la dona, que genera dubtes inquietants en el Capità sobre la paternitat de la noia, acaba per dominar i imposar-se sobre la intel·ligència i la voluntat del marit:

De primer cop d'ull, *El pare* sembla un drama de família, com dels que a l'època circulaven en innumbrables versions. El pare i la mare lluiten per l'educació de la filla: conflicte de principis, lluita entre sexes. Però no cal recordar les frases de Strindberg citades més amunt per adonar-se que l'obra no consisteix pas en una representació immediata, és a dir dramàtica, d'aquesta relació emmetzinada i la seva història, sinó que ha estat concebuda únicament des de la seva subjectivitat.<sup>111</sup>

L'estrena d'aquesta obra a Barcelona s'inscriu dins la diversitat d'activitats realitzades per l'Ateneu Enciclopèdic Popular,<sup>112</sup> entre les quals s'hi esqueia l'organització de representacions de textos dramàtics al Teatre Apolo<sup>113</sup> amb la finalitat de donar a conèixer autors i obres representatius del teatre modern.

*El pare* (1887) es va convertir, amb *La senyoreta Júlia* i *Creditors*, en una de les obres que va incorporar Strindberg a la majoria de les cultures europees. L'estrena de l'obra original havia tingut lloc el mateix any 1887 al Casino Theater de

---

<sup>110</sup> Quan Strindberg va enllestir *El pare*, no havia transcorregut ni un any d'ençà que la seva primera dona, Siri von Essen, havia tractat d'incapacitar-lo. Strindberg estava convençut aleshores que la seva dona pretenia ingressar-lo en un manicomi.

<sup>111</sup> Peter SZONDI: *Teoria del drama modern : (1880-1950)*, op. cit., pàgs. 32.

<sup>112</sup> Vegeu Ferran AISA: *Una història de Barcelona: Ateneu Enciclopèdic Popular, 1902-1999*. Barcelona: Virus; Ateneu Enciclopèdic Popular, 2000.

<sup>113</sup> Determinades institucions llogaven el Teatre Apolo per fer-hi sessions de teatre: "Ja no es sols l'*Aplech Catalanista* qui dona vetlladas al Apolo: l'*Ateneu Enciclopèdic*, els dimecres; y a *Societat Barcelonesa*, els dilluns" *Talia*, (35, 14-X-1905), pàg. 314.

Copenhague, ciutat on Strindberg va viure fins al 1889.<sup>114</sup> Tres anys després, el 1890, l'obra va ser representada a la Freie Bühne de Berlín i uns anys més tard s'estrenà també a Itàlia i França. A Itàlia es van fer tot un seguit de representacions: la companyia Paladini-Talli va representar *Il Padre* Al Valle de Roma el 1893 i a Nàpols el 1894. Un any més tard, el 1895, a Trieste, la companyia Zacconi-Pilotto de nou va escenificar *Il Padre* gaudint de cert acolliment per part de la crítica i, finalment, el 1897, fou Ermete Zacconi qui donà a conèixer l'obra en aquest cas a Venècia. La polèmica va acompanyar totes aquestes representacions, especialment les representacions de la companyia Paladini-Talli entre 1893 i 1894. En una carta del 25 de maig de 1894 Strindberg es mostrava conscient del seu fracàs a Itàlia: "Io sono stato fischiato a Napoli, e rappresentato una volta a Roma!"<sup>115</sup>

A França, els directors d'escena encara es van mostrar més reticents a l'hora d'estrenar aquesta obra. Eren perfectament conscients de l'escàndol que una obra de les característiques d'*El pare* podia suposar. El 1888, un any després de l'obertura del Théâtre Libre, Strindberg va fer arribar a Antoine la seva pròpia traducció al francès, *Père*. Antoine, però, no va arribar mai a estrenar-la i no fou fins sis anys més tard que es va atrevir a posar en escena *Mademoiselle Julie* traduïda per Bigault de Casanove. En una carta dirigida a Lugné-Poë el desembre de 1894 Strindberg comentava el refús d'Antoine d'estrenar la seva obra: "Déjà en 1888 M. Antoine avait reçu *Père*: il l'a enterré."<sup>116</sup> Finalment, Lugné-Poë va estrenar-la al Théâtre de l'Oeuvre de París el 1894 amb importants modificacions respecte a l'original; es va tallar l'escena final on es veu la mort del capità i es va substituir per la sortida d'escena del personatge.<sup>117</sup> L'obra es va reprendre pocs dies després per fer-ne una sèrie de representacions públiques (del 17 al 25 de setembre) i es va incloure en una gira per França entre el 5 i el 14 de febrer (Tours, Niort, La Rochelle, Rochefort, Bordeaux).<sup>118</sup>

Una menció a part mereix la recepció d'*El pare* a Rússia. Com havia passat a la resta d'Europa, la introducció de les primeres obres de Strindberg a Rússia no van

---

<sup>114</sup> Vegeu P. M. MITCHELL: "Strindberg in Denmark", art. cit., pàgs. 151-164.

<sup>115</sup> Franco PIRELLI: "La prima fortuna di Strindberg sulle scene italiane", art. cit., pàg. 20.

<sup>116</sup> Francis PRUNER: "Strindberg et Antoine", dins de Gunnell Engwall (éd.): *Strindberg et la France. Douze essais*. op. cit., pàg. 114.

<sup>117</sup> Carl E. W. L. DAHLSTRÖM: "The Parisian Reception of Strindberg's plays", art. cit., pàg. 203.

<sup>118</sup> Vegeu Anthony SWERLING: *Strindberg's Impact in France 1920-1960*, op. cit., pàg. 151.; A. Dikka REQUE: *Trois auteurs dramatiques scandinaves: Ibsen, Björnson, Strindberg devant la critique française 1889-1901*, op. cit., pàg. 156; Stellan AHLSTROEM: "Strindberg a Paris." *Revue d'Histoire du Théâtre*, (30: 3, 1978, pàg. 210).

gaudir d'un èxit immediat. La directora de teatre Lidija Javorskaja<sup>119</sup> va estrenar *Brott och Brott* (*Crim i crim*, 1899) amb el títol rus de Vinovny-ne vinovny al Novyj Teatr de Petersburg el desembre de 1901 però la crítica es va mostrar força hostil i va atacar l'obra d'avorrida, fosca i incomprensible.<sup>120</sup> No obstant, quan el 27 de setembre de 1904 Javorskaja va representar *El pare*, primer per tot el país i després a Petersburg, l'obra va tenir un èxit immediat. El fet que el drama de Strindberg fos representat no només en teatres privats sinó també en teatres de l'estat a Petersburg (Aleksandrinskij teatr, oct. 1904) i a Moscou (Novyj teatr, 1905) fou la prova final que Strindberg era acceptat per la censura, la crítica i el públic. *El pare*, representada per tota Rússia, va acabar per convertir-se en una obra popular que, significativament, va marcar el punt final de la incorporació de Strindberg a Rússia.

L'estrena de *Padre*, en qualsevol cas, situava el teatre català en correspondència amb el d'altres països europeus, encara que amb un notable endarreriment perquè a Barcelona l'obra es va estrenar al cap de deu anys després d'haver-se representat a França o Itàlia. Si en aquests països l'obra havia escandalitzat, a Barcelona tampoc no va ser rebuda amb gaire entusiasme i no es va lliurar de les crítiques que qüestionaven sobretot la mala construcció de la peça, les incongruències i la temàtica plantejada. Com a França o a Itàlia, Strindberg tampoc no fou "compès" ni "acceptat" globalment. Només cal fer una ullada a *El Liberal*: "A pesar de que determinados aspectos de la representación de *Padre* daban lugar á que uno se riese, ¡qué tristeza y qué pena sentí al dejar el teatro! Y la sentí por la obra, por los traductores, por los cómicos, por la empresa, por el público mismo."<sup>121</sup>

D'altra banda, el fet mateix que un sector important de la premsa de més àmplia difusió no n'acollís la crítica, assenyala potser que l'estrena de *Padre* a Barcelona no va arribar a tenir un gran ressò ni entre la crítica ni en el públic. Així mateix ho demostren les notícies aparegudes més de vint anys després amb motiu de la representació de l'obra al teatre Goya (1926). L'obra apareix a gran part de la premsa com a estrena a Barcelona i només alguns crítics van esmentar l'existència d'una representació anterior: "...la obra apareció en la cartelera anunciada como estreno en Barcelona, y hemos de

---

<sup>119</sup> Vegeu Robert LEACH; Victor BOROVSKY (eds.): *A History of Russian Theatre*. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 1999, pàg. 248.

<sup>120</sup> Nils Ake NILSSON: "The Reception of Strindberg in Russia: the introductory years". *Russian Literature*, XL (1996), pàg. 245.

<sup>121</sup> JUÑER: "Los teatros. *Padre*". *El Liberal*, 19-10-1905, ed. nit, pàg. [2] i JUÑER. "Los teatros. *Padre*". *El Liberal*, 20-X-1905, ed. matí, pàg. [2].

hacer constar en esta crónica que hace años fué estrenada en esta capital (mediante traducción debida a la pluma de nuestro compañero don José M.<sup>a</sup> Jordá).”<sup>122</sup> I és que el 1926 la representació de *Padre* al Teatre Apolo ja havia esdevingut un vague record per als barcelonins i la informació podia arribar a ser fins i tot tergiversada. Per exemple, en el *Diario del Comercio*, es va arribar a dir que l’obra havia estat representada en català: “Dicha tragedia fué representada hace ya bastantes años, traducida al catalán por el distinguido periodista don José M. <sup>a</sup> Jordá.”<sup>123</sup> I la mateixa *Publicitat*, que havia publicat la conferència de Josep M. Jordà i una escena de l’obra el 1905, afirmava amb motiu de la mort de Strindberg: “*El Padre* (traducida al catalán por Costa y Jordá, estrenada en el Teatro Romea por Borrás) ...”<sup>124</sup>

## 6. 2. Conferència de Josep M. Jordà<sup>125</sup>

La representació de *Padre* va anar precedida per una conferència d’un dels traductors, Josep M. Jordà, que es va publicar a *La Publicidad*, de què n’era redactor.<sup>126</sup> La conferència va ser llegida pel senyor Piera<sup>127</sup> amb la finalitat d’acostar al públic un autor i una obra polèmics. Que Strindberg era desconegut a Barcelona era evident. El seu nom sols sonava entre un nombre reduït d’intel·lectuals. Així ho demostrava l’anunci de l’obra imprès en els diversos diaris de l’època, on el nom de Strindberg apareixia com a Insberch.<sup>128</sup>

Precissament amb la conferència, Jordà va voler incidir en el fet que Strindberg, malgrat el seu pes en el teatre contemporani europeu, continuava sent un autor totalment ignorat a l’Estat Espanyol: “uno de los primeros maestros de la

<sup>122</sup> BERNAT Y DURAN. “Teatros y Cines: los beneficios de anoche: el de Enrique de Rosas: el drama *El Padre*, de Strindberg”. *El Noticiero Universal*, 9-I-1926, ed. de nit, pàg. 4.

<sup>123</sup> ZÁS: “Música y teatros. La semana teatral: Goya.” *Diario del Comercio*, 13-I-1926, pàg. 1.

<sup>124</sup> “Del extranjero.” *La Publicitat*, 16-V-1912, pàg. 4. No consta en cap de les biografies d’Enric Borràs que l’actor hagués representat l’obra de Strindberg. Vegeu Francesc FOGUET; Isabel GRAÑA: *El Gran Borràs: retrat d'un actor*, op. cit.; Josep M. POBLET: *Enric Borràs*, op. cit.; P. VILA SAN-JUAN. *Memorias de Enrique Borràs*, op. cit.

<sup>125</sup> Vegeu la transcripció de la conferència de Josep M. Jordà a l’Annex.

<sup>126</sup> *La Publicidad*, 19-X-1905, ed. nit, pàg. 1. El mateix diari va publicar el dia anterior (18-X-1905) la carta que Zola va enviar a Strindberg i que aquest va utilitzar per a prologar la seva obra. Vegeu *La Publicidad*, 18-X-1905, ed. matí, pàg. 2. El mateix diari també va reproduir l’escena IX del primer acte de l’obra. Vegeu *La Publicidad*, 18-X-1905, ed. nit, pàg. 1. (Vegeu Annex).

<sup>127</sup> “Antes de la representación, el actor señor Piera leyó una conferencia del Sr. Jordá, en la que se da una idea general del teatro de Strindberg y se estudia la tendencia del drama “*Padre*” y de los personajes que en él intervienen. Al final de la lectura resonaron aplausos”. *La Publicidad*, ed. matí, 19-X-1905, pàg. 2.

<sup>128</sup> Vegeu, per exemple, les cartelleres de l’Apolo on s’anuncia *Padre* atribuïda a Insberch de: *El Diluvio*, 17-X-1905, pàg. [3] i 18-X-1905, ed. matí, pàg. 3; *Las Noticias*, 18-X-1905, pàg. [3] ; *La Veu de Catalunya*, 18-X-1905, ed. del matí, pàg. 4 ; *Diario del Comercio*, 18-X-1905, pàg. [3] ; *El Liberal*, 18-10-1905, pàg. [3].

dramàtica moderna, completamente desconocido entre nosotros, ya que la obra anunciada es la primera de dicho autor que se ha traducido y representado en España.”<sup>129</sup>

Per a Jordà, l’obra de Strindberg era la d’un gran dramaturg, que es trobava al mateix nivell que Ibsen i que a més havia estat l’introductor del Naturalisme en el seu país: “Augusto Strindberg es el fundador y el maestro del teatro sueco moderno, digno hermano del teatro de Ibsen y de Bjornson[sic], los dos grandes dramaturgos noruegos. Revolucionario literaria y socialmente, fué el introductor del realismo á lo Balzac en la literatura de su país, y así en sus novelas, saludadas como la revelación de un gran artista, como en sus dramas de una energía y de una fiereza de luchador indomable, es todo un realista naturalista, un espíritu positivo y científico que busca el modo de introducir la ciencia y las ideas modernas en la literatura y hacer literatura con ellas.”<sup>130</sup>

Al llarg de la conferència es va destacar també l’estudi psicològic dels personatges com un dels principals interessos del teatre de Strindberg. Segons Jordà, Strindberg havia tendit a l’estudi de personatges patològics: “En sus obras teatrales especialmente, son casos patológicos la mayor parte de sus protagonistas: *La señorita Julia* de su tragedia de este título, Laura y el Capitán del drama *Padre*, Tecla y Adolfo de *Acreedores* y Abel y Axel de *Camaradas*, son todos ellos estudios psicológicos y casos patológicos, y esta psicología viviente, enérgica, profundamente estudiada, es el interés principal del teatro de Strindberg.”<sup>131</sup> El traductor admetia que aquest fet podia causar una estranya impressió i desconcert entre el públic, poc acostumat a veure un teatre d’aquestes característiques. Jordà admetia també que el teatre era percebut com una activitat sense cap mena de finalitat social i amb l’objectiu exclusiu del pur entreteniment. En aquest sentit, el teatre de Strindberg representava tot el contrari, ja que era capaç de mostrar els problemes, les injustícies i les inquietuds de la societat del moment: “Es una obra triste, desconsoladora, una verdadera tragedia moderna. Como en las tragedias clásicas, la catástrofe es necesaria fatalmente; es la fatalidad que pesa sobre nosotros la que engendra nuestra desgracia. Los elementos todos de la obra, son elementos hallados en la propia realidad, en la propia vida, en la sociedad y en la

---

<sup>129</sup> José M<sup>a</sup> JORDÁ: “Estreno de *Padre* de Strindberg”. *La Publicidad*, 19-X-1905, ed. nit., pàg. 1.

<sup>130</sup> *Ibidem*.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

humanidad de hoy. Todas las figuras son seres vivos, con nuestro carácter, con nuestros defectos, con nuestros vicios y nuestras virtudes.”<sup>132</sup>

A més, Jordà també va destacar la modernitat en l'estructura de l'obra. El discurs esdevenia molt més directe sense els efectismes i les antigues fòrmules a què confessava Jordà, malauradament hi estaven massa acostumats. Era conscient que una obra d'aquestes característiques pogués sobtar l'espectador o que li semblés incomprendible, estranya o confusa però creia en la necessitat i l'oportunitat de ser representada: “Aunque así sea, aunque no nos parezca que se aviene mal con nuestro carácter, aunque no simpatizamos con sus ideas o las creamos violentas exageraciones, oigámosla atentamente, esperando hallar en ella alguna mayor enseñanza que en tantas producciones grotescas, estúpidas, sin ningún objetivo artístico y sin ninguna finalidad social ó educadora.”<sup>133</sup>

La presència de la dona en el teatre de Strindberg va merèixer també un tractament concret per part de Jordà. Va destacar els casos de la senyoreta Júlia de l'obra homònima; el de Berta a *Camarades*; el de Tecla a *Creditors* i, especialment, el de Laura a *El pare*. Per a Jordà, en aquest cas, Laura representava la dona capaç de traspasar els límits per aconseguir els seus objectius, mentre que el Capità era l'encarnació de l'esperit bo, que acaba derrotat davant la maldat i l'astúcia de la seva dona.

A diferència d'Ibsen, la dona per a Strindberg esdevenia tot un element destructor de la família i la societat: “Este misogineismo, este odio implacable hacia la mujer, es característico en el autor sueco. Cuando hace apenas veinte años, nació en los países escandinavos el movimiento feminista y nacieron las primeras ideas de emancipación de la mujer, apoyadas y proclamadas por Bjornson[sic] y por Ibsen con su intrépida *Nora* y con la presentación de la admirable *Señora Alwing*, apareció entonces Strindberg como el campeón de la superioridad intelectual y de los fueros del hombre. Espíritu progresivo, hombre de ideas sociales y políticas radicalísimas, es apesar de ello Strindberg como Federico Nietzsche, antifeminista furibundo.”<sup>134</sup>

---

<sup>132</sup> *Ibidem.*

<sup>133</sup> *Ibidem.*

<sup>134</sup> *Ibidem.*

### 6. 3. Recepció de Padre<sup>135</sup>

En relació amb la recepció periodística, cal assenyalar d'entrada que la representació no va merèixer, per raons que desconeixem, l'interès de la crítica de diaris com *La Veu de Catalunya*, *La Vanguardia* i *El Diluvio*. A més, la diversitat de les opinions aplegades, moltes d'elles contradictòries, revelen la difícil acceptació d'*El pare* entre el públic barceloní de 1905. Fins i tot Juñer constata a *El Liberal* que el dia de l'estrena: “no había críticos, ni aquellos amigos íntimos que en cualquier otra representación se les ve que acompañan á los autores.”<sup>136</sup>

En primer lloc, comptem amb algunes crítiques que en van parlar de manera favorable. És el cas de *La Publicidad*, on els traductors treballaven de redactors: “La representación de *Padre* produjo impresión en el público, que siguió con interés el gran problema social que en él se presenta [...] Al final de todos los actos resonaron calurosos aplausos.”<sup>137</sup> Unes altres publicacions van afirmar també que, malgrat la forta impressió que podia causar l'obra per les seves característiques, en general va agradar al públic assistent que hi va respondre amb aplaudiments: “*Padre* fué muy aplaudido por la selecta concurrencia que asistió á Apolo”<sup>138</sup> o “se estrenó el arreglo de los Sres Costa y Jordá, *Padre*, que fué muy bien acogido por el público.”<sup>139</sup>

En segon lloc, tanmateix, altres crítics van considerar que el públic s'havia endut “una impresión lúgubre,”<sup>140</sup> perfectament justificada pel caràcter fosc i torturat de l'obra i els seus personatges.

El que queda ben clar en la lectura de les diferents crítiques aparegudes és la manca de mitjans i la poca qualitat de les representacions que tenien lloc a l'Apolo. Malgrat l'esforç i l'entusiasme dels actors que treballaven “con fe, con interés y cariño hacía la Empresa,”<sup>141</sup> la representació es va fer “ab tota la bona voluntat y mals medis de que disposa.”<sup>142</sup>

---

<sup>135</sup> Vegeu a l'Annex la transcripció de les diferents notícies i crítiques publicades a la premsa en motiu de l'estrena de *Padre* (1905).

<sup>136</sup> JUÑER: “Los teatros. *Padre*”, art. cit. pàg. [2] i JUÑER: “Los teatros. *Padre*”, art. cit., pàg. [2].

<sup>137</sup> *La Publicidad*, 19-X-1905, ed. matí, pàg. 2.

<sup>138</sup> “Sección teatral: Apolo” *La Tribuna*, 19-X-1905, pàg. [2].

<sup>139</sup> MURCIELAGO: “Crónica de la semana.” *Crónicas del Arte: revista de espectáculos*, (5, 21-X-1905), pàg. 1.

<sup>140</sup> D'HARCLÉS: “Teatro Apolo: *El Padre*”. *Diario del Comercio*, 21-X-1905, pàg. [2].

<sup>141</sup> MURCIELAGO: “Crónica de la semana”, art. cit., pàg. 1.

<sup>142</sup> N.N.N.: “Teatros”. *L'Esquella de la Torratxa*, (1899, 27-X-1905), pàg. 715.



De fet, la majoria de les opinions van destacar també la poca qualitat en la interpretació: “La interpretación fué, como siempre, discretísima.”<sup>143</sup> Juñer en *El Liberal* justificava els pobres resultats en la interpretació ateses les adverses condicions de treball dels actors, que havien d’interpretar molt sovint una diversitat i varietat d’obres diàries que, naturalment, els era impossible de fer amb un mínim nivell de qualitat: “¡Pobre gente!, decíame yo pensando en los actores; qué pueden hacer, ¡si no llegan más!, y si, por otra parte, les hacen trabajar á diario, y á veces tarde y noche; teniendo que hacer melodrama, comedia, sainete, tragedia y drama, ¡y hablar en catalán, en castellano y aun Volapuk!”<sup>144</sup>

La crítica també va mostrar força unanimitat en considerar *Padre* com una obra massa exagerada, plena de terribles conflictes amb personatges neuròtics i pessimistes que protagonitzaven exaltades passions i agitacions violentes. En definitiva, es tractava d’una obra amb múltiples incongruències i amb una temàtica que no acabava de convèncer: “Parlant sincerament dirém que *Padre* no’ns ha convensut ni’ns convencería segurament encare que la vejessim millor representada. Es una producció, original sí, pero descabellada; d’un fondo exagerat y de una finalitat aclaparadora. Tota ella no es mes que un sarcasme basat en el prejudici funest del dupte en la auténtica paternitat, del que tan mal parats ne surten els homes com las donas. Per sort no abundan els dramas com el que’ns presenta l’autor de *Padre*; y no abundan per la senzilla rahó de que un home que’s trobi en el cas del protagonista, si es un ignorant no s’amohinará per las cosas qu’ell s’amohina, y si té una mica de talent estará per damunt del honor y del egoista sentimental paternal.”<sup>145</sup>

Quant a la traducció, tant en *L’Esquella de la Torratxa* com en *El Liberal* es va considerar la traducció de l’obra de “regulareta.”<sup>146</sup> Fins i tot Juñer, que admetia conèixer moltes obres de Strindberg, apuntava que possiblement la traducció empitjorava l’obra original de Strindberg: “Consiste, pues, que cuanto digo antes, se refiere á la representación de la obra en español. Y digo esto, porque me extraña que tan endeble y falsamente concebida, con incongruencias á destajo, sea una obra de

---

<sup>143</sup> D’HARCLÉS: “Teatro Apolo: *El Padre*”, art. cit., pàg. [2].

<sup>144</sup> JUÑER: “Los teatros. *Padre*”. art. cit., pàg. [2] i JÜNER. “Los teatros. *Padre*”, art. cit., pàg. [2].

<sup>145</sup> N.N.N.: “Teatros”, art. cit., pàg. 715.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

Strimberg[sic]; que del propio autor conozco obras hermosas y profundamente deleitables.”<sup>147</sup>

## 7. Ressò de la mort d’August Strindberg (1912)<sup>148</sup>

La mort de l’escriptor suec, el 12 de maig de 1912, va merèixer un cert ressò en la premsa de Barcelona. És un fet remarcable si considerem que es tractava d’un autor molt poc conegut fora de certs cercles intel·lectuals de la ciutat. En morir tant sols hi havia sis traduccions de Strindberg al castellà o català<sup>149</sup> – només tres obres de teatre (*El pare*, *Creditors* i *La Senyoreta Júlia*) – i es comptava tant sols amb una única estrena coneguda – *Padre* – rebuda sense gaire èxit i en un context molt concret, el dels sectors de la classe treballadora.<sup>150</sup>

També cal tenir present que el 1912 coincidia amb els primers anys d’implantació del Noucentisme i amb una concepció estètica i literària radicalment diferent de la desplegada en la darrera dècada del segle XIX. Strindberg, que era conegut bàsicament per la seva producció naturalista, no encaixava amb els nou corrents intel·lectuals.

En general, però, la majoria de la premsa va dedicar una petita nota informant de l’hora i el lloc de la mort de l’autor. En alguns casos, van afegir algun petit detall més i diaris com *El Noticiero Universal*, *La Publicitat* i *La Veu de Catalunya* li van dedicar un comentari força extens.

D’entrada, els articulistes van fer èmfasi en la forta personalitat de l’escriptor suec que el diferenciava de la majoria dels seus contemporanis: “Augusto Strimberg[sic] una de las más fuertes personalidades de la moderna literatura. No se parecía á nada. Era único en sus concepciones.”<sup>151</sup> El mostraven, per tant, com un individu insòlit i singular: “En sus novelas se distinguía Strindberg por su originalidad y

---

<sup>147</sup> JUÑER: “Los teatros. *Padre*”, art. cit., pàg. [2] i JUÑER. “Los teatros. *Padre*”, art. cit., pàg. [2].

<sup>148</sup> Vegeu la transcripció de les notícies publicades arran de la mort de Strindberg a l’Annex.

<sup>149</sup> A més de la producció dramàtica, el 1912 també trobem editades a Barcelona les següents novel·les: *La gent d’Hemsö* (traduïda al català per Lluís Bartrina i publicada per *La Renaixensa* (*Novelas catalanas y extranjeras*, 1901)) i *I Hapbaudet* com *L’inspector Axel Borg* (traducció i pròleg d’Oriol Martí, revista *Juventut*, 1902).

<sup>150</sup> Alguns diaris recullen la notícia d’una lectura comentada de *La Senyoreta Júlia* el dia 12 de març de 1907 a l’Ateneu Enciclopèdic Popular. *La Vanguardia* informava que “En la sala número 3 se dará, á la misma hora, lectura comentada de *La señorita Julia*, drama de Strindberg.” (*La Vanguardia*, 12-III-1907, pàg. 3). Molt semblants són també les mencions que apareixen a publicacions com *El Poble Català*: “A l’Ateneu Enciclopèdic avui, a dos quarts de deu del vespre ... a la mateixa hora y en la sala [...] s’hi donarà una lectura comentada de la tragedia de Stringber[sic] *La senyoreta Julia*”. (*El Poble Català*, 12-III-1907, pàg. [2]), a *El Liberal*: “En la sala número 3 se dará , á la misma hora, lectura comentada de *La señorita Julia*, drama de Strindberg”. (*El Liberal*, 12-III-1907, pàg. [2]) o *Las Noticias*: “número 3 se dará,...comenada de *La señorita...de Strindber[sic]*” [font en mal estat]. (*Las Noticias*, 12-III-1907, pàg. 2).

<sup>151</sup> Juan de DOS: “Crónicas rápidas: La muerte de Strimberg[sic]”. *El Noticiero Universal*, 22-V-1912, ed. nit, pàg. 3.

por la grandeza de pensamiento.”<sup>152</sup> Estaven d’acord en considerar-lo com una personalitat, amb una vida plena de contradiccions que mostrava sovint en la seva obra. I és que sobretot en van destacar el seu esperit revolucionari, de contradicció, protesta i rebel·lió davant les injustícies humanes. La imatge que un lector de 1912 es podia fer de Strindberg llegint la premsa de l’època era la d’un autor profundament pessimista, que fins i tot s’apropava a la fol·lia. Juan de Dos, en *El Noticiero Universal*, el definia com “el más grande escritor sueco ... es un gran poeta y es un desesperado, casi un loco.”<sup>153</sup> I, naturalment, Strindberg era vist també com un escriptor misogin.

Eugeni d’Ors, el màxim representant del Noucentisme a Catalunya, va dedicar-li una de les gloses que publicava regularment a *La Veu de Catalunya*.<sup>154</sup> Ors ens presentava la faceta de Strindberg com a químic: “tant com en la mateixa literatura treballava altament en ciència”<sup>155</sup> i en destacava la personalitat complexa, inquieta i altament contradictòria que segons ell es va plasmar de manera tràgica en “la manca d’una visió sintètica.”<sup>156</sup> Finalment, sentenciava que “Strindberg no curava massa de la pura estètica, i en lo ètic pròpiament dit el seu judici navegava entre la foscor. Només sabia que calia pegar, i pegava... Pegava una mica amb bastonades de cego i l’últim dels adolorits no era ell mateix. Ni el seu poble tampoc. – El seu poble que, fa trenta anys, el cremava en efígie a la plaça pública, i que, en fa tres, va unànimament coronarlo, en un magnífic homenatge nacional.”<sup>157</sup>

En l’altre vessant ideològic, Emili Tintorer li va dedicar a *El Teatre Català* un escrit d’homenatge, en què destacava la seva sinceritat artística que l’havia dut a qüestionar fins i tot els grans referents de la literatura universal: “ningú com ell ha combatut tota mena de prejudicis socials i morals. L’Strindberg fins s’atreu a *parla mal* de Shakespeare i a dir coses molt justes i molt iròniques de l’*Hamlet*.”<sup>158</sup> Tintorer el va definir com un home lluitador, progressiu, revolucionari, que odiava tot allò vell i passat i que només li interessava el futur. En les seves obres no respectava res ni ningú, i,

---

<sup>152</sup> “Del extranjero”. *La Publicitat*, 16-V-1912, pàg. 4.

<sup>153</sup> Juan de DOS: “Crónicas rápidas: la muerte de Strimberg[sic]”, art. cit., pàg. 3.

<sup>154</sup> XÈNIUS [Eugeni d’Ors]: “August Strindberg”. *La Veu de Catalunya* (Glosari), 17-V-1912, edició del vespre, pàg. 1. Recollit dins Eugeni d’ORS: *Glosari 1912-1913-1914*. Barcelona: Quaderns Crema. Edició de Xavier Pla, 2005, pàgs. 161-163.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

<sup>156</sup> *Ibidem*.

<sup>157</sup> *Ibidem*.

<sup>158</sup> Emili TINTORER: “August Strindberg”. *El Teatre Català*, (13, 25 maig 1912), pàg. 3.

segons Tintorer, que admetia haver-li tingut certa simpatia, considerava que les seves obres eren d'aquelles que "fan sang; ens escruixeix la seva sàtira destructora."<sup>159</sup>

## 8. Aproximació al teatre d'entreguerres

### 8. 1. Introducció

En iniciar-se la segona dècada del segle XX, representar i publicar el conjunt d'autors i textos estrangers, que van encapçalar els intents de reforma teatral a finals del XIX, ja no va tenir la mateixa significació ni funció social. El drama naturalista, el teatre d'idees i el teatre simbolista van anar perdent reconeixement entre la crítica i els autors teatrals en el marc d'una nova situació cultural protagonitzada pel moviment noucentista. A les envistes de la primera postguerra del segle XX es van començar a modificar tant els models dramàtics vigents als escenaris com la política editorial de textos dramàtics autòctons i sobretot estrangers.<sup>160</sup> Quedaven lluny, per tant, els referents literaris dels anys noranta, entre els quals els vinculats a la literatura escandinava que havien despertat l'interés d'un sector determinat de la crítica i del públic, eren tractats ara amb indiferència: "Parecía haber pasado el momento de la literatura escandinava. Sobre todo en Francia, Italia y España, la influencia no podía ser persistente."<sup>161</sup>

El moviment noucentista, però, no va aconseguir materialitzar cap resposta o model teatral, perquè va primar la poesia per damunt de la prosa mentre que el teatre es va convertir en el gènere més postergat.<sup>162</sup> Josep Carner proposava en el pròleg de la seva traducció d'*El somni d'una nit d'estiu* de Shakespeare<sup>163</sup> el sorgiment d'un teatre poètic, d'una comèdia afable sense tensions dramàtiques i el teòric Josep Farran i Mayoral en *La renovació del teatre* (1917) definia el tipus de públic del teatre noucentista: "La predominància d'un art per a grans senyors: un art, doncs, per a entesos."<sup>164</sup> Apostaven, per tant, per un teatre poètic, allunyat de les reminiscències de determinats estereotips modernistes i del teatre romàntic vuitcentista. Un teatre que

---

<sup>159</sup> *Ibidem*.

<sup>160</sup> Per conèixer la política editorial en l'àmbit teatral duta a terme durant període d'entreguerres vegeu: Enric GALLÉN: "Traduir i adaptar teatre a Catalunya (1898-1938)," dins Luis Pegenaute (ed.): *La traducción en la edad de plata*. Barcelona: PPU, 2001, pàgs. 49-74.

<sup>161</sup> *La Vanguardia*, 25-X-1913, pàg. 8.

<sup>162</sup> Josep MURGADES: "El Noucentisme", dins Joaquim Molas (dir.). *Història de la literatura catalana*, op.cit., vol. 9, pàg. 66.

<sup>163</sup> JOSEP CARNER: "Abans que tot", dins William Shakespeare: *El somni d'una nit d'estiu*. Barcelona, 1908, pàgs. 12-13.

<sup>164</sup> JOSEP FARRAN I MAYOL: *La renovació del teatre*. Barcelona, 1917, pàg. 61.

tenia, entre altres, els tràgics grecs, el Shakespeare comediògraf, com a models, i la *Ifigènia* de Jean Moréas com a referent modern més immediat.<sup>165</sup>

A partir de l'estricta període d'entreguerres van començar a sonar altres noms del teatre estranger com a possibles referents canònics d'un teatre català, subordinat encara a la tradició vuitcentista i modernista, els quals s'anaven imposant a la resta d'Europa: "l'expressionisme alemany; els drames relativistes sobre el coneixement del real de Luigi Pirandello; l'expressionisme del teatre americà d'Eugene O'Neill o Elmer Rice; el teatre de l'inconscient d'H.-R., inspirat, en part, en la doctrina psicoanalítica de Sigmund Freud; el teatre intimista o del silenci de Charles Vildrac i Jean-Jacques Bernard; el teatre dialèctic de Bernard Shaw; però també Jean Cocteau, Jules Romains, Simon Gantillon, Jean Giraudoux, W. B. Yeats..."<sup>166</sup> La influència eficaç d'aquests nous referents de la literatura dramàtica estrangera damunt la catalana va ser, però, limitada. La majoria dels autors esmentats no van acabar de quallar en el si d'una societat que es mostrava molt poc interessada per les propostes més innovadores: "...els esforços per acostar "aquella formació burgesa" de què parlava Carles Soldevila als fets teatrals més innovadors de l'escena europea de postguerra estaven abocats al fracàs. Autors i textos com els esmentats més amunt no van quallar en el si d'un grup social que evidenciava les seves mancances i el seu desinterès per les operacions culturals i artístiques més arriscades. I que convertia gairebé en una orientació exòtica la possible presència d'autors considerats com innovadors de l'estil de Pirandello, Čapek o Lenormand."<sup>167</sup>

En definitiva, la incorporació dels nous valors del teatre europeu no van assolir l'arrelament en la realitat cultural catalana i espanyola, contràriament al que s'havia produït en els inicis de l'etapa modernista.

---

<sup>165</sup> Enric GALLÉN: "El Teatre" dins Joaquim Molas (dir.). *Història de la literatura catalana*, op. cit., vol. 9, pàg. 432. Veure també Enric GALLÉN: "'Enquesta sobre'l teatre en vers" a *Teatralia* (1908-1909): estudi i edició". *Estudis Romànics*, vol. XXXI (2009), pàgs. 183-218.

<sup>166</sup> *Ibidem*, pàg. 424.

<sup>167</sup> Enric GALLÉN: "Traduir i adaptar teatre a Catalunya (1898-1938)", art. cit., pàg. 66.

## 8. 2. L'empresa de Josep Canals i les Vetllades de teatre selecte estranger

Va ser justament a les acaballes del Noucentisme que va aparèixer la figura de Josep Canals com a empresari amb afany renovador del teatre català; segons Jordi Coca cal destacar la figura de Canals<sup>168</sup> sobretot per “la labor que va dur a terme pel que fa a les visites de teatre estranger. Potser les motivacions de Canals eren egoistes i comercials i tenien com a finalitat comprometre el més selecte de la societat barcelonina amb els locals que ell controlava. La veritat és, però, que durant tota la dècada dels vint el teatre estranger va arribar a Barcelona gairebé únicament gràcies a l'empresa Canals.”<sup>169</sup>

Així, doncs, a partir de la temporada 1917-1918, la incorporació del teatre estranger contemporani, va seguir dues vies diferenciades i complementàries. D'una banda, es seleccionaven obres d'autors estrangers que es traduïen i representaven en català, i per l'altra, s'oferien actuacions de grups i companyies estrangeres d'un cert prestigi – Sarah Bernhard, Firmin Gémier, Dario Nicodemi, Vera Sergine o Ludmille i Georges Pitoeff.<sup>170</sup> Tanmateix una de les fites més significatives va ser l'organització de les vetllades de teatre selecte estranger entre 1921 i 1925, dirigides per Josep Pous i Pagès i Josep M. Millàs-Raurell, amb el patrocini d'un grup de dames de l'alta societat.<sup>171</sup> Entre altres es van estrenar obres com *Joan Casagran*, de Somerset Maugham, traduït per Josep Carner; *Anna Christie*, d'Eugene O'Neill, traduïda per Millàs-Raurell, o *El barret dels cascavells*, de Pirandello, traduïda per Sagarra. També en determinades ocasions, Josep Canals va convidar autors com Pirandello, Vildrac o

---

<sup>168</sup> Josep Canals i Gordó (1887-1935) es va convertir en el principal promotor de l'escena catalana dels anys vint i trenta. Després de recuperar el Teatre Romea, s'instal·là la temporada 1926-1927 al Teatre Novetats, on hi romangué fins el 10 de gener de 1932. Sobre Josep Canals i l'empresa Canals, vegeu Enric GALLÉN (ed.): *Romea, 125 anys*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1989, pàg. 76.; Francesc CURET: *Història del Teatre Català*. Barcelona: Aedos, DL 1967, pàgs. 554-555; Ramon BATLLE: *Quinze anys de teatre català. Els teatres Romea i Novetats de 1917 a 1932*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1984; Enric GALLÉN: “El teatre”, dins Joaquim Molas (dir.). *Història de la literatura catalana*, op. cit, vol. 9, pàgs. 416-417.; P. BARNILS HUMET: “L'empresari del Novetats parla del moment actual del teatre català”. *Teatre Català*, (9, 26-XI-1932), pàgs. 134-135.

<sup>169</sup> Jordi COCA: *Qüestions de teatre*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona; Edicions 62, 1985, pàg. 87.

<sup>170</sup> Enric GALLÉN: “Teatre i societat a la Catalunya d'entreguerres”, dins Pere Gabriel (dir.). *Història de la cultura catalana*. Barcelona: Edicions 62, 1998, vol. IX, pàgs. 149-164.

<sup>171</sup> “Para las funciones selectas que el teatro Romea organiza para la próxima temporada de invierno, se publicará un folleto con las condiciones de abono para las mismas. Estas condiciones serán especiales dada la clase de espectáculo y el esmero con que la empresa pondrá en en la presentación, a cuyo fin ha encargado dicha misión a un director artístico que exclusivamente cuidará tales representaciones. El abono promete ser sin duda alguna un feliz éxito supuesto que han manifestado deseo de patrocinarlo distinguidas familias y aristocráticas personalidades de nuestra capital.” (“Teatros y cines. En Romea: funciones selectas”. *El Noticiero Universal*, 11-X-1922, pàg. 3).

Lenormand a les estrenes de les seves obres traduïdes al català.<sup>172</sup> La incorporació d'aquests autors i textos va permetre renovar l'escena catalana en mostrar o incorporar alguns dels principals referents artístics del teatre europeu de postguerra. Si bé les Vetllades Selectes van ser molt ben acollides per la premsa,<sup>173</sup> el cert és que la resposta per part del públic va ser més aviat decebedora: "Les vetllades van fracassar en el seu objectiu regenerador i van evidenciar un fet: el d'encarar-se a una societat immadura en procés de vertebració. Una societat encara per apuntalar des del punt de vista de l'oferta cultural i que, com en l'etapa modernista, arrufava el nas davant les operacions teatrals més compromeses fins a convertir en una excepció gairebé exòtica la possible aparició d'autors teatrals renovadors de l'estil de Pirandello o Shaw, entre altres."<sup>174</sup>

### 8. 3. Carles Riba, traductor de *La senyoreta Júlia* (1922)

L'organització de les Vetllades Selectes va demanar la col·laboració de reconeguts escriptors del país perquè traduïssin al català els texts dels dramaturgs europeus que es volien representar al Teatre Romea. El 1922, a Carles Riba se li va suggerir la possibilitat de traduir una de les obres teatrals de Strindberg, la qual podria formar part de la temporada 1922-1923. Així li ho va demanar Josep Millàs en una carta del 17 d'agost de 1922: "Entre en Soldevila i jo fem una temporada curta, combinada amb en Canals, de teatre estranger, a Romea durant la temporada oficial. [...] Aquesta temporadeta serà feta amb l'abonament de l'aristocràcia de Barcelona: Llorach, Monegal, etc. I ens caldria – hem pensat en vós i, si en teniu prou amb una cosa, amb vós i En Creixells – per a què ens traduïssiu, tan aviat com poguéssiu una obra de Strindberg i una de Wedekind. [...] Us prego que m'escriviu aviat."<sup>175</sup> L'encàrrec li va arribar a Carles Riba que era a Alemanya, becat pel Consell de Pedagogia de la Mancomunitat per estudiar-hi Filologia Romànica i Estilística amb el professor Karl Vossler. Juntament amb la seva dona – la poetessa Clementina Arderiu –, la seva sogra i

---

<sup>172</sup> Sobre la visita de Lenormand a Catalunya per l'empresa Canals, vegeu Enric GALLÉN: "H. R. Lenormand en el teatre català d'entreguerres", dins de *Gèneres i formes en la literatura d'entreguerres (1918-1939)*. Lleida: Punctum & Trilcat, 2005, pàgs. 145-161.

<sup>173</sup> "L'anunci d'unes vetllades de teatre selecte al Romea ens ha omplert el cor d'alegria... si la seva bona voluntat no s'estrella contra la roca de vulgaritat i mal gust que s'alça en aquella casa com un penyascal enorme, veurem coses fortes, estimuladores: Strindberg, Shaw, Dostoievski, Wedekind i altres faran extrèmer els fonaments d'aquell casal." *L'Esquella de la Torratxa*, (2270, 7-IX-1922), pàg. 585.

<sup>174</sup> Enric GALLÉN: "Teatre i societat a la Catalunya d'entreguerres", dins Pere Gabriel (dir). *Història de la cultura catalana*, op. cit., vol. IX, pàg. 155.

<sup>175</sup> Carta del 28 de setembre de 1922, dins Carles-Jordi GUARDIOLA (ed.): *Cartes de Carles Riba. I: 1910-1938*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1989, pàg. 211.

el seu fill Jordi, es va instal·lar a començaments de març de 1922 a Alemanya, on s'hi van estar fins al darrer dia de febrer de 1923.<sup>176</sup>

En una carta des de Viena dirigida a Josep Millàs-Raurell, del 29 d'agost de 1922, Riba li agraeix la col·laboració en les Vetllades Selectes i li comenta les dificultats de representar Wedekind i el desconeixement que té de l'obra de Strindberg: “Em somriu la vostra temporadeta a Romea. La col·laboració de mi que més me plauria, fóra *El Revisor*.<sup>177</sup> L’he vist representar a Munich, i té un èxit franc i constant. El donen íntegre. De Wedekind, tot el que he vist i llegit és inadaptable. A Munich el fan ex-companys de W. mateix, meravellosament: però el públic el rep amb una reserva glacial. Torna a la boca. A Barcelona ens tirarien les cadires pel cap i sortiríem a les fulles dominicals de totes les parròquies. De Strindberg vaig comprar tot de coses, que tinc al fons d’una caixa al fons d’una ex-cuina de la pensió de Munich. Us confesso, amb rubor, que no l’he llegit. Quan seré a Dresde, d’ací vuit dies si a D. p., m’hi dedicaré tot d’una i us respondré abans de 15 dies. Coneixeu *El Viatge d’En Pere de la Sort?*” Si creieu que convé, comprometeu-me, digueu-m’ho, i l’emprendré tot d’una.”<sup>178</sup>

Riba va desestimar, finalment, *El viatge d’En Pere de la Sort* i el 20 de setembre comunicava a Millàs: “Sobre Strindberg. El *Pere de la Sort* evidentment és soporífer. El nostre públic es té per massa viu per tolerar-ne més de dues escenes.”<sup>179</sup> Aquesta obra, finalment, no va ser traduïda per Riba i no fou fins anys més tard que Josep Palau i Fabre, amb el títol d’*El viatge de Pere el Felç*, la va donar a conèixer en llengua catalana.<sup>180</sup> En la mateixa carta Riba considerava que *El pare* i *La Senyoreta Júlia* eren les obres més destacades de l’escriptor suec, tot i que reconeixia que es tractava de peces que podien escandalitzar el públic que freqüentava el Romea: “Dels altres drames que ací tinc a les mans, en tres actes només n’hi ha un: *El pare*. Llegiu-lo. És emocionant. Naturalista, no cal dir, i no sense influències ibsenianes. Tota una tragèdia que roda dins un cervell. S’empassa com unes bresques agres. Els vetes-i-fils de Romea en sortiran palpant-se el front; l’endemà no es menjaran el tortell de gust. Ja els passarà, però; el nostre burgès acaba sempre creient-se una excepció; té una

---

<sup>176</sup> Carles RIBA: *Cartes d’Alemanya i Grècia*. [edició a cura de Carles-Jordi Guardiola]. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1987, pàg. 11.

<sup>177</sup> *El Revisor* [*L’Inspector*, de Gogol; traduïda al català pel mateix Riba s’havia publicat a Barcelona el 1921.] Lluís CALDERER: “Catalans a l’Alemanya d’entreguerres.” *Faig Arts*, núm. 39-40 (1999), pàg. 7.

<sup>178</sup> Carta del 29 d’agost de 1922, dins Carles-Jordi GUARDIOLA (ed.): *Cartes de Carles Riba. I: 1910-1938*. op. cit., pàg. 196.

<sup>179</sup> Carta de 20 de setembre de 1922, dins *Ibidem*, pàg. 205.

<sup>180</sup> Vegeu nota 178.



seguretat de moro; això salvarà els traductors i l'empresa. Una altra cosa estupenda és *La Senyoreta Júlia*. Només té un acte, però la durada de tres. És molt més cru, i jo crec que més característic. Trieu entre aquestes dues peces, i escriviu-me aviat, ja decidint, sense esperar resposta meva. Per a quan ho voldríeu, quan es representaria i quan començaria jo a treure'n profit?"<sup>181</sup>

Altres intel·lectuals catalans van fer estades, més o menys llargues, a Alemanya durant la dècada dels anys vint i ens proporcionen també algunes dades relacionades amb Strindberg. Així, per exemple, Joan Crexells, que segons Melcior Font,<sup>182</sup> anava molt sovint al teatre, comentava en una carta a Carles Riba que havia llegit Strindberg: "He llegit una gran quantitat de coses, entre elles una de Strindberg que em sembla senzillament meravellosa. Suposo que la coneixieu: *Gaübigier* [*Creditors*]. També he llegit *La senyoreta Júlia* que, malgrat que sigui excel·lent, pel meu gust no arriba a l'esmentada."<sup>183</sup>

El setembre de 1922 s'estaven preparant les Vetllades Selectes per a la següent temporada: J.M. López-Picó, amb qui Carles Riba va mantenir una gran amistat, li comentava en una carta de 26 de setembre del 1922: "Els projectes selectes d'En Millàs a Romea van per molt bon camí. Estic content que vós hi tingueu intervenció."<sup>184</sup> Un parell de mesos més tard en una altra carta a Riba, tornava a comentar les sessions que es preparaven al Romea i l'obertura d'un abonament encapçalat per una comissió de dames que pertanyien a l'alta burgesia: "En Millàs i En Carles Soldevilla, emportats per una onada de gran món, corren entre la *gente bien* amb motiu de les funcions selectes que preparen al Romea. Les llotges, les tenen totes abonades. Aquestes dames sembla que es fan al·lusions cabalístiques i es distribueixen el repartiment de localitats entre les amistats perilloses. Són tants els qüentos, que ni el rondallaire Campany no donaria l'abast."<sup>185</sup>

A través de la premsa sabem que *La Senyoreta Júlia* havia estat inclosa entre les obres que havien de configurar les Vetllades Selectes del Romea de la temporada de 1922-23: "En las funciones sucesivas- una al mes—se darán obras de Bernard Shaz [sic] (*El fill del diable*), Charles Vildrac:(*El paquebot Tenacity*) Strindber[sic]- (*La senyoreta*

---

<sup>181</sup> Carta del 20 de setembre de 1922, dins Carles-Jordi GUARDIOLA (ed.). *Cartes de Carles Riba. I: 1910-1938*. op. cit., pàg. 205.

<sup>182</sup> Vegeu Melcior FONT: "Joan Crexells. Dades per a una biografia." *Revista de Catalunya*, (32, febrer de 1927).

<sup>183</sup> Lluís CALDERER: "Catalans a l'Alemanya d'entreguerres", art. cit., pàg. 7.

<sup>184</sup> Carta de 26 de setembre de 1922, dins J. M. LÓPEZ-PICÓ: *Epistolari J. M. López-Picó-Carles Riba*. A cura d'Osvald Cardona. Barcelona: Editorial Barcino, 1976, pàg. 186.

<sup>185</sup> Carta de 13-24 novembre de 1922, dins *Ibidem*, pàg. 206.

*Julia*), etc., etc.”<sup>186</sup>; “Y constituirá un interesante tributo al teatro extranjero, la cuidadosa versión a nuestro idioma de obras seleccionadas de Bonard[sic] Shaw, Strisberg[sic], Curel, Jerome, Wedekind y Carlos Vildrac.”<sup>187</sup>

En una carta del 8 de desembre de 1922, Carles Riba anunciava a Millàs que ja havia enllestit la traducció de *La Senyoreta Júlia*: “Tinc *La Senyoreta Júlia* llesta. L’he traduïda amb els nervis tivants (sic) i fastiguejats”<sup>188</sup>. Ell mateix afirmava que havia dut a terme la traducció a partir de l’alemany. Malgrat que considerava que l’obra era superb, mostrava també importants dubtes sobre la recepció del “públic burgès” del Romea: “Voleu dir que el burgès de Romea no ens tirarà les cadires pel cap? o que el teatre no es quedarà buit a la tercera escena? Penseu que pertànyer a la bona societat comporta una pila de deures d’hipocresia.”<sup>189</sup>

Adverteix també de no presentar *La Senyoreta Júlia* com una novetat. Riba era perfectament conscient que l’obra pertanyia a un corrent literari del passat: “va ser estrenada en 1890 ... pertany, endemés, a un corrent literari passat de moda en absolut.”<sup>190</sup> També recomanava a en Millàs que tingués cura de la interpretació dels actors ja que una interpretació poc apropiada podia fer malbé l’obra: “caldrà vigilar molt els actors; si ell ens fa un criat simplement cínic, i ella una senyoreta simplement barjaula, la cosa pifiarà per ridícula o per grolleria. Cal que ell compregui a fons, que tot el nus de la tragèdia consisteix que el Joan no pot concebre la força fatal dels escrúpols de casta de la Srta. Júlia: com no concebria que la Cristina, per haver-se deixat agafar un rostit, volgués passar-se el ganivet de la cuina pel coll. Si ell mateix acaba induint la senyoreta al suïcidi, és per covardia personal i per esperit pràctic egoista: no perquè l’hagi compresa i pertant que realment la compadeixi. Però no us haig de fer ara el comentari de l’obra; només és que els nostres actors em fan més por que l’obra mateixa.”<sup>191</sup>

Gràcies a aquesta carta, sabem que Carles Riba estava només pendent de certes correccions per enllestir totalment *La senyoreta Júlia*. Entre altres, conèixer el nom català de l’ocell que apareix en l’obra: “Com se’n diu en català d’un ocell semblant al canari, que els alemanys anomenen zeisig, els francesos tarin, i el nom científic del

---

<sup>186</sup> *La Vanguardia*, 16-XI-1922, pàg. 11.

<sup>187</sup> “Teatros y cines. En Romea: la próxima temporada”. *El Noticiero Universal*, 13-IX-1922, pàg. 3.

<sup>188</sup> Carta del 8 de desembre de 1922, dins Carles-Jordi GUARDIOLA (ed.). *Cartes de Carles Riba. I: 1910-1938*. op. cit., pàg. 238.

<sup>189</sup> *Ibidem*, pàg. 237.

<sup>190</sup> *Ibidem*, pàg. 238.

<sup>191</sup> *Ibidem*.

qual és *Fringilla spinus*? Això En Sagarra us ho dirà en un minut; jo ací no ho puc resoldre.”<sup>192</sup>

El 21 de gener de 1923, Riba ja havia enviat l’obra traduïda a Barcelona<sup>193</sup> i li demanava a Millàs: “Us l’ha feta ja a mans l’Obiols? L’he enviada de primer a ell simplement perquè la llegís; és un bell esperit incontaminat de literatura i em fio molt de la seva impressió. Fa un parell de setmanes que l’he vista representar a Munich: potser llargueja, feta tota seguida; ací ho resolen insinuant només l’escena central del ball, tirant teló i deixant el teatre un parell de minuts a les fosques. Tota plegada dura una hora i mitja.”<sup>194</sup>

No obstant, a partir de finals de gener de 1923, en les cartes aplegades per Carles-Jordi Guardiola no hi trobem cap més menció de la traducció. El que sabem és que aquesta obra no fou representada aquella temporada al Teatre Romea<sup>195</sup> ni en les següents Vetllades Selectes que va organitzar Canals amb Millàs-Raurell i Josep Pous i Pagès. Tampoc no es va arribar a publicar mai. Guardiola reconeix que “Aquesta versió de *La senyoreta Júlia* no ha estat trobada. Quan el llibreter Marca va facilitar-me aquesta carta, juntament amb les altres adreçades a Josep Millàs-Raurell, vaig iniciar la recerca d’aquesta traducció a través del bon amic Xavier Fàbregas. Ningú, però, va saber-ne donar raó.”<sup>196</sup>

Sens dubte, *La senyoreta Júlia*, malgrat els anys transcorreguts des de la seva aparició, continuava sent una obra molt polèmica. Potser fou aquesta una de les raons per la qual Carles Riba no volia donar el seu nom en la traducció: “Heu llançat ja el meu nom com a traductor de *La Senyoreta Júlia*? Si no us és cap compromís essencial, voldria reservar-me’l, per un complex de raons que ja us faré saber de paraula: atorgueu-me un vot de confiança. No us serà tan difícil com això de forjar-me Vós mateix un pseudònim: sinó, en la meua pròxima carta us n’enviaré una llista de deu

---

<sup>192</sup> *Ibidem*.

<sup>193</sup> “Obiols, Sarrià, 21 de gener de 1923, escriu a Riba que ja ha rebut fa uns dies el manuscrit de *La senyoreta Júlia*, que l’ha llegit i l’ha enviat a en Millàs.” Carta a Josep Millàs-Raurell, Munich, 21 de gener de 1923, dins Carles-Jordi GUARDIOLA (ed.). *Cartes de Carles Riba. I: 1910-1938*, op. cit., pàgs. 253-254.

<sup>194</sup> Carta de 21 de gener de 1923, dins Carles-Jordi GUARDIOLA (ed.): *Cartes de Carles Riba. I: 1910-1938*, op. cit., pàg. 253.

<sup>195</sup> “Així, durant la temporada 1922-1923 es van estrenar vuit obres: *Fanny i els seus criats*, de J.K. Jerome, traduït per Millàs-Raurell (27-XI-1922); *El Paquebot Tenacity*, de Charles Vildrac, traduït per Carles Soldevila, i l’obra d’aquest últim *Civilitzats, tanmateix!* (18-XII-1922); *Sants i diables*, de Josep Pous i Pagès (15-I-1923); *La forastera*, de François de Curel, traducció de Carles Capdevila, i *Per no ser tretze*, de P. Veber, traduït per Josep Pous i Pagès (17-II-1923); *Els germans Karamazov*, de Dostoievski, en versió escènica de Jacques Copeau i Jean Croué, traduït per Millàs-Raurell (10-III-1923); i, finalment, *En Joan Casagran*, de Somerset Maugham, en traducció de Josep Carner (24-IV-1923).” Enric GALLÉN: “El teatre”, art. cit., vol. IX, pàg. 417.

<sup>196</sup> Carta de 8 de setembre de 1922, dins Carles-Jordi GUARDIOLA (ed.). *Cartes de Carles Riba. I: 1910-1938*, op. cit., pàg. 239. Vegeu també la Biblioteca Carles Riba a l’IEC.

per escollir.”<sup>197</sup> ¿O potser foren finalment les dificultats per aconseguir el permís de representació, que Riba esmentava en una de les seves cartes, un dels motius per abandonar la representació de l’obra?: “Què hi ha del permís de representació? Jo no he fet cap pas, esperant que Vós em diguéssiu alguna cosa; he traduït d’una versió alemanya: però això el dimoni ho esbrina, i potser el millor seria anar directament a la font sueca. En tot cas, quines condicions es solen fer?”<sup>198</sup>

Fos el que fos, la temàtica tractada en *La Senyoreta Júlia* i l’ús d’un llenguatge cru i directe feien d’aquesta obra un espectacle poc apropiat per al gust del públic de les Vetllades Selectes, motiu que, d’altra banda, podia haver induït Josep Canals a retirar l’obra. El 9 de desembre de 1922, en una altra carta, en aquest cas dirigida a Josep Obiols, Riba tornava a mostrar-se escèptic sobre la possibilitat que l’obra de Strindberg pogués funcionar en l’escenari del Romea: “He traduït per a l’empresa d’En Millàs una tragèdia en un acte de Strindberg. És tan crua i horrible, i els actors de Romea ho accentuaran encara tant, que espero allò que en llenguatge parlamentari se’n diu una sessió borrascosa.”<sup>199</sup>

#### 8. 4. Josep Carner, traductor de *La més forta* (1925)<sup>200</sup>

En el número 11, de gener de 1925, la revista *Bella Terra* va publicar *La més forta*,<sup>201</sup> traducció de Josep Carner de *Den starkare*. Es tracta d’una peça escrita el 1889 segons el gènere teatral anomenat “quart d’heure”, és a dir, una peça molt breu que tenia aproximadament la durada d’uns quinze minuts. Com en els casos d’*El pare* o *La senyoreta Júlia*, *La més forta* va ser estrenada també a Copenhague (Dagmar Theatrem de Copenhague, 1889) i posteriorment a Berlín (Die Brille, Das Klein Theater, Max Reinhardt, 1902).

---

<sup>197</sup> *Ibidem*, pàg. 238.

<sup>198</sup> *Ibidem*.

<sup>199</sup> Carta del 9 de desembre de 1922, dins Carles-Jordi GUARDIOLA (ed.). *Cartes de Carles Riba. I: 1910-1938*. op. cit., pàg. 240.

<sup>200</sup> La reproducció del text es pot consultar a l’Annex.

<sup>201</sup> *Bella Terra*, (11, gener 1925, pàg. 2-3.) Carner havia contribuït a fundar la revista *Bella Terra* (1923-1925) dirigida per Joan Draper, on va publicar algunes de les seves poesies i diverses traduccions. Vegeu Albert MANENT: *Josep Carner i el Noucentisme: vida, obra i llegenda*. 3<sup>a</sup> ed. Barcelona: Edicions 62, 1988, pàg. 244.

## 8. 5. Estrenes i prepresentacions

### 8.5.1. *Créanciers* (1925).<sup>202</sup> Galas Karsenty.

Cap companyia catalana va estrenar una obra de Strindberg durant la dècada dels vint. Va ser necessari la presència de companyies estrangeres per tornar a veure representada una obra de l'escriptor suec a Barcelona. Com ja s'ha pogut copsar, *Creditors*, juntament amb *La Senyoreta Júlia* i *El pare*, era una de les obres més representades i significatives del període naturalista de Strindberg. Segons recull Ricard Salvat “*Los acreedores* es la obra preferida de Strindberg. Según él dice, “es una obra verdaderamente moderna, humana” y, lo que es curioso, “con tres personajes simpáticos.””<sup>203</sup>

*Creditors* gira al voltant d'una ben planificada i cruel venjança del primer marit cap a la seva ex-dona i la nova parella. Com ja he remarcat en relació amb *El pare* i *La Senyoreta Júlia*, assistim a una mena de crim psicològic, a una “lluïta de cervells” que ha de dur a la destrucció del personatge més feble. A *Creditors*, el tema recurrent en Strindberg de la misogínia s'hi troba plenament present. La dona és vista com un vampir, “una especie de mantis religiosa que devora, si no al hombre, al menos sí a la conciencia.”<sup>204</sup>

*Creditors* va ser escrita el 1888, poc després de *La Senyoreta Júlia* i com aquesta va ser composta només en dues setmanes. Es va estrenar a Copenhague el 1889 (Dagmar Theatrem) i es va publicar l'any següent. El 1890 es va estrenar també a Estocolm i el 22 de gener de 1893 ho va fer al Residenz-Theater, de Berlín.<sup>205</sup> A diferència de la polèmica i la incomprensió que van produir l'estrena d'*El pare* el 1890 a la Freie Bühne i dos anys més tard *La senyoreta Júlia* al Residenz-Theater, *Creditors*, interpretada per dos importants artistes - Rosa Bertens i Rittner - i un jove actor vienès, Jarno, va aconseguir els aplaudiments del públic i la possibilitat de ser representada seixanta-dues vegades a Berlín l'hivern de 1893.<sup>206</sup> A partir d'aquest moment, alguns crítics alemanys van valorar positivament l'obra de Strindberg, i el periodista Hans

---

<sup>202</sup> Vegeu a l'Annex la transcripció de les diferents notícies i crítiques publicades a la premsa en motiu de l'estrena de *Créanciers* (1925).

<sup>203</sup> Ricard SALVAT: *Historia del teatro moderno I: los inicios de la nueva objetividad*. Barcelona: Península, 1981, pàg. 168.

<sup>204</sup> *Ibidem*, pàg. 169.

<sup>205</sup> Thérèse Dubois JANNI: *August Strindberg: una biografia*, op. cit., pàg. 350.

<sup>206</sup> Maurice GRAVIER: *Strindberg et le théâtre moderne: I. L'Allemagne.*, op. cit., pàg. 16.

Martin del diari *Die Gesellschaft* va arribar a definir Strindberg com “le porte-étendard du réalisme suédois” i el més gran escriptor suec en vida.<sup>207</sup>

Un any més tard, *Creditors* es va estrenar al Théâtre de l’Oeuvre de París. Malgrat que va gaudir d’algunes opinions favorables, en general, la crítica va titllar l’obra d’incomprensible per al públic francès. Per exemple, Henry Fouquier opinava que *Créanciers* es trobava molt lluny de ser considerada una peça perfecta, al contrari, era llarga, obscura i el seu discurs sovint esdevenia massa barroch.<sup>208</sup>

Tot i les crítiques, Lugné-Poë va fer la seva primera gira internacional la tardor de 1894. A Christiania – nom de la ciutat nourega d’Oslo entre 1624 i 1925- el 6 d’octubre i l’11 d’octubre a Estocolm, es van fer unes representacions escandalosament dolentes segons la crítica noruega i sueca. I aquest va ser l’únic muntatge de *Creditors* que es va veure a França fins que l’octubre de 1920, amb una producció de Lugné-Poë, va ser rescatada de nou per la Companyia de France Ellys i de Jean Sarment.

Va ser precisament amb les Galas Karsenty<sup>209</sup> que la companyia de France Ellys es va presentar a Barcelona entre el 8 i l’11 de maig de 1925 amb el següent repertori: *Le vieil home*, *Le chevaux de bois*, *Le couple*, *Le pain de ménage*, *Le maître de son coeur* i *Créanciers* segons la versió de Loiseau.

Les representacions de France Ellys, que van generar gran expectació entre el públic de Barcelona,<sup>210</sup> van ser tot un èxit. La crítica de l’època es va centrar sobretot en destacar la gran interpretació de l’actriu francesa i la seva companyia: “Realmente, hacía mucho tiempo que no se había aplaudido en Barcelona, actriz de tan excelsas cualidades como France Ellys, de arte tan puro y tan refinada comprensión, y compañía tan homogénea y de tan admirable conjunto de interpretación”<sup>211</sup> o “la senyora France Ellys és una de les millors actrius franceses que hem vist de fa molts anys.”<sup>212</sup> Alguns crítics es planyien de la poca qualitat dels actors catalans comparant-los amb la interpretació de l’actriu francesa i la seva companyia:

---

<sup>207</sup> *Ibidem*, pàg. 17.

<sup>208</sup> A. Dikka REQUE: *Trois auteurs dramatiques scandinaves: Ibsen, Björnson, Strindberg devant la critique française 1889-1901*. op. cit., pàg. 156.

<sup>209</sup> La revista *Mirador*, (15, 9 maig 1929, pàg. 1) defineix de la següent manera aquests gales: “El senyor Karsenty és un excel·lent ciutadà francès que es dedica, amb molta solta, a donar a conèixer pel món, en unes “tournée” que ell titula “Galas Karsenty”, els artistes i els autors més actuals del teatre del seu país.”

<sup>210</sup> Segons *La Noche* (6-V-1925): “Puede decirse que el debut de ninguna compañía extranjera había despertado tanta expectación en nuestra capital como el que ha producido la presentación de los grandes artistas franceses Mme. France Ellys y Mrs. Vargas-Puylsgarde-Varny y cuantos componen el elenco que debuta en Romea el 8 del corriente. El abono es nutridísimo, figurando en él los nombres de las familias más conocidas de la aristocracia barcelonesa.”

<sup>211</sup> *Diario de Barcelona*, 18-V-1925, pàg. 17.

<sup>212</sup> *L’Esquella de la Torratxa*, (2410, 1925), pàg. 320.

Nuestros artistas tienen como supermo ideal el sobresalir ante el público. Lo fían todo al efecto, buscan el efecto en sus actitudes, en las modulaciones de su voz, en el gesto un poco exagerado, en el acento desgarrado, etc., etc. France Ellys tiene una concepción del teatro completamente distinto. La gran actriz es incapaz de buscar nunca un fejetismo ni apelar a ningún truco. Es esclava de la obra, del personaje que lo interpreta y por eso lo vive y lo encarna de modo tan admirable. Todo es en ella sobriedad, naturalidad artística, todo es en ella comprensión y estudio sincero. De ahí su fuerza dramática.<sup>213</sup>

Considerada com una de les obres més característiques de l'autor per les idees que hi exposa, això no obstant, no van considerar que fos dels seus millors textos. Diverses opinions van coincidir en què l'obra mancava d'interès i que si realment havia agradat havia estat gràcies a l'excel·lent interpretació de la companyia. Segons el *Diario de Barcelona* “Sólo con una interpretación como la que alcanzó por parte de France Ellys y sus compañeros puede hacer interesar aquellas escenas y sólo el arte de los intérpretes por su gran intensidad y por justeza de cada una de las frases, logra cautivar.”<sup>214</sup> A *El Noticiero Universal* hi trobem una opinió semblant: “no es ciertamente de las obras que puedan darnos una idea del valor de su autor como dramaturgo. Toda la obra se reduce a tres diálogos interminables, y es toda la obra de una acritud insana.”<sup>215</sup>

Tanmateix altres publicacions com *La Veu de Catalunya* i *La Vanguardia* van destacar el valor de l'obra. Es tractava d'una obra, com escrivia M. Rodríguez Codolá a *La Vanguardia*, d'una aparent senzillesa però “sin embargo, ¡qué drama más complejo! ¡cómo espaciase a cada frase qué vuelo toma, qué alcance reviste!”<sup>216</sup>

Josep Maria de Sagarra, crític a *La Publicitat*, va definir Strindberg com un autor excel·lent tot i reconèixer que “el seu fort no és precisament la simpatia.”<sup>217</sup> Va destacar-ne la seva habilitat per crear ambients enrarits, la seva capacitat d'anàlisi, el seu caràcter àcid i la seva marcada misogínia: “Strindberg és un preocupat constant del problema sexual, que veu en les dones un enemic terrible. Quant encara un mascle i una femella sembla que encari dues bestioletes sense més fi que el de defensar-se

---

<sup>213</sup> *El Noticiero Universal*, 11-V-1925, pàg. 7.

<sup>214</sup> *Diario de Barcelona*, 18-V-1925, pàg. 17.

<sup>215</sup> *El Noticiero Universal*, 11-V-1925, ed. nit, pàg. 7

<sup>216</sup> *La Vanguardia*, 12-V-1925, pàg. 17.

<sup>217</sup> Josep M de SAGARRA: *Críiques de teatre “La Publicitat,” 1922-1927*. Edició de Xavier Fàbregas. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona; Edicions 62, 1987, pàg. 448 (Crítica: Barcelona, 12-V-1925).

mútuament l'una de l'altra. Són ànimes que ensenyen les ungles i donen voltes i més voltes damunt d'unes preocupacions creades per la literatura psicològica.”<sup>218</sup> De *Creditors* en concret opinava que era una de les obres més destacades de Strindberg: “*Les Créanciers* és una de les seves obres més ponderades i més fines. Dos homes i una dona. Una dona fatal que perjudica sense malícia, d'una banalitat que agafa proporcions de transcendència en el cor del que l'estima. Tot el drama és venjança del primer marit, una venjança implacable i refinada.”<sup>219</sup>

#### 8. 5. 2. *El padre* (1926). Companyia de Rivera-Rosas.<sup>220</sup>

El 3 de juliol de 1925, la revista *Bambalinas* va dedicar el número 378 al teatre argentí, i va publicar *Padre* traduït per Abelardo Fernández Arias sota el pseudònim de “El Duende de la Colegiata”. L'edició la va realitzar Ferrari Hnos a Buenos Aires. El 1926, aquesta versió argentina es va presentar a Barcelona vint-i-un anys després de la seva estrena al Teatre Apolo.

De fet – i com ja hem comentat – a Catalunya es va reproduir una situació similar a la d'altres països, especialment a Itàlia i França: un interès inicial per l'obra de Strindberg en els últims anys del segle XIX i un oblit posterior de quasi vint anys. A França, per exemple, *El pare*, que havia estat representada per Lugné-Poë a l'Oeuvre el 1894, no es va tornar a reposar fins al 1922 al mateix Théâtre de l'Oeuvre. En el cas català, la recepció de Strindberg en els anys vint encara va ser més treballosa en el marc de la complexa incorporació de les tendències teatrals europees més avantguardistes com l'exemple esmentat de la impossible representació de la traducció de Riba de *La senyoreta Júlia*.

*El padre* va ser representada per la companyia argentina de Matilde Rivera i Enrique de Rosas en una de les seves estades al Teatre Goya. La presència de companyies de teatre professional en llengua espanyola era força habitual en el local del carrer de Ponent de Barcelona. En general es tractava de companyies que procedien i es constituïen majoritàriament a Madrid. Aquests grups acostumaven a fer les seves gires

---

<sup>218</sup> *Ibidem*.

<sup>219</sup> *Ibidem*.

<sup>220</sup> Vegeu a l'Annex la transcripció de les diferents notícies i crítiques publicades a la premsa en motiu de l'estrena de *El padre* (1926).



per les principals capitals de l'Estat amb un repertori ampli d'autors i textos de la tradició dramàtica espanyola i en algunes ocasions també de l'estrangera.

Les companyies professionals solien estar formades per parelles artístiques, que oferien un repertori d'obres que encara no s'havien representat o estrenat a Barcelona, on arribaven després d'haver obtingut prèviament una bona resposta a Madrid. Solien estar-s'hi entre un i tres mesos tot i que en alguns casos aquest període podia arribar fins i tot a nou mesos. Algunes d'aquestes companyies van intentar una renovació en el seus repertoris, buscant algun títol que s'allunyava de la vessant més comercial.<sup>221</sup> Una d'aquestes companyies d'origen argentí, era la integrada per Matilde Rivera i Enrique de Rosas,<sup>222</sup> la qual en les seves estades a Barcelona va representar tres autors de referència del teatre europeu contemporani: August Strindberg amb *El padre* (1926); Luigi Chiarelli amb *La máscara y el rostro* (1926) i Walter Hasenclever amb *Napoleón vuelve* (1932).

La presentació de *El padre* a Barcelona va tenir lloc el 8 de gener de 1926 com a funció de benefici de l'actor argentí, i alhora com a reconeixement de la temporada regular que havien fet a Barcelona. Juntament amb l'obra de Strindberg es va interpretar també un entremés anomenat *La paz en casa*.

La crítica en va destacar sobretot la interpretació d'Enrique de Rosas a qui van considerar de manera unànime com “un actor extraordinari per la seva facilitat a familiaritzar-se amb els més diversos gèneres teatrals que interpreta.”<sup>223</sup> Rosas va entusiasmar al públic barceloní de manera que “alcanzó una ovación al final del segundo acto y fué llamado al proscenio al final de cada jornada junto con los demás intérpretes. Terminada la obra se vió obligado, requerido por los aplausos del público, a dirigirle la palabra, y expresó su agradecimiento por las muestras de simpatía.”<sup>224</sup> I és que Rosas, que havia obtingut ja gran fama i havia estat plenament reconegut com a actor còmic, va demostrar que era capaç d'excel·lir també en el gènere dramàtic: “Enrique de Rosas alcanzó un enorme triunfo y su fama de actor completo, que lo mismo hace vivir en escena lo cómico que lo trágico, quedó justamente consolidada.”<sup>225</sup>

---

<sup>221</sup> “En aquesta línia, destaquen les companyies de Gregorio Martínez Sierra/Catalina Bárcena; Ernesto Vilches/Irene López Heredia; Josefina Díaz/Santiago Artigas; la parella argentina formada per Matilde Rivera i Enrique de Rosas; Lola Membrives; Mimi Aguglia, i, finalment, la companyia de Margarida Xirgu.” (Enric GALLÉN: *Teatre Goya, 1916-2008*. Barcelona: Grup Focus, DL 2008, pàgs. 21-22).

<sup>222</sup> Per conèixer els inicis i orígens de Enrique de Rosas i Matilde Rivera, vegeu l'article de Francesc MADRID “Rivera=Rosas.” *Mirador*, (104, 29-I-1931), pàg. 5.

<sup>223</sup> *Ibidem*, pàg. 5

<sup>224</sup> *El Noticiero Universal*, 9-I-1926, ed. nit, pàg. 4.

<sup>225</sup> *La Aurora*, 12-I-1926, pàg. 1.

Les reaccions que va generar l'obra de Strindberg entre la premsa van ser molt diverses. La majoria en van destacar la seva duresa i la poderosa força que era capaç de transmetre. Hi va haver també comentaris negatius, com el crític d'*El Correo Catalán*, òrgan del carlisme, que va atacar l'obra de frívola i va defensar la necessitat de tendir cap a un humorisme destructiu i constructiu al mateix temps, amb un sentiment religiós alegre i d'esperança que pogués retornar la salut al món i a l'art: "Después de presenciar tales obras, considerables por su fondo y su forma, se concibe el derrotero frívolo que se inició luego en el teatro. Ahora sólo puede salvarlo un sentido intelectual y humano del humorismo..."<sup>226</sup>. Per la seva banda, *La Publicitat* en va destacar el seu caràcter misogin tot i reconèixer també la seva capacitat per impressionar l'espectador.

### 8. 5. 3. *Davant la mort* (1936)<sup>227</sup>

En els anys d'entreguerres van proliferar arreu de Catalunya els teatres d'aficionats que contrastaven amb el moment precari pel qual passava l'escena professional. La crítica es feia ressò de la tasca de petits grups d'amateurs interessats en oferir algunes de les mostres més renovadores de l'escena estrangera del primer terç del segle XX.<sup>228</sup> Fins i tot es van organitzar diversos concursos de teatre d'aficionats i en els àmbits comarcals, l'escena amateur dinamitzada substituïa molt sovint la manca de bolos d'estrenes catalanes. En tot cas, es pot afirmar que aquest grups amateurs, en la seva àrea d'influència limitada, van omplir el buit que patia el teatre català respecte a la recepció de determinats referents del teatre estranger en l'escena professional.<sup>229</sup>

Un dels grups de teatre amateur català de més prestigi dels anys trenta va néixer en el marc del Lyceum Club de Barcelona (LCB), un paral·lelisme català de l'entitat madrilenya creada el 1926 que a la vegada reproduïa el model britànic primigeni. El LCB es va fundar el 14 de juny de 1931 i a finals de juliol diversos

---

<sup>226</sup> *El Correo Catalán*, 12-I-1926, pàg. 2.

<sup>227</sup> Vegeu a l'Annex la transcripció de les diferents notícies i crítiques publicades a la premsa en motiu de l'estrena de *Davant la mort* (1936).

<sup>228</sup> Claudi Fernàndez Castanyer destacava que el repertori amateur era exclusivament en català. Per tant, considerava que la crisi del teatre català era un mite i que més aviat calia parlar d'una devallada mundial del gènere per causes econòmiques i també per la competència del cinema. ("Entrevista de Ventura Plana a Claudi Fernàndez Castañer", *La Rambla*, (377, 20-III-36). No obstant, Puig i Ferrater considerava insuficients els intents de renovació i es lamentava de la mala gestió de l'escena professional ("Els teatrets", *El Diluvio*, 24-IX-1935). Puig i Ferrater es queixava de la gran quantitat de grups d'aficionats: "Quantes petites escenes d'aficionats hi ha a Catalunya? Un nombre esgarriós, suposo. Esgarriós si tenim en compte que el teatre català a Barcelona i a la resta de Catalunya porta més aviat una vida precària." (*El Diluvio*, 24-IX-1935, pàg. 5).

<sup>229</sup> Anna SOLER HORTA: "Notícia de la recepció del teatre de G.B. Shaw a Catalunya (1908-1938).", dins Luis Pegenaute (ed.). *La traducción en la Edad de Plata*, op. cit., pàg. 304.

periòdics en van publicar el manifest fundacional.<sup>230</sup> Es tractava d'una entitat cultural femenina<sup>231</sup> que, sota el lema “Llibertat i cultura”, promovia l'educació i la instrucció de la dona en diversos camps, amb recursos diferents, per “contribuir amb totes les nostres forces a treure la dona del poble de la terrible ignorància que l'aclapara.”<sup>232</sup> Es dedicava a activitats diverses, des de conferències a sessions literàries, musicals o artístiques, cursos de formació en temes d'interès general, lectures públiques o projeccions de cinema.

L'escriptora Maria Carratalà a l'article “Una bella tasca. Les directrius del Lyceum Club” (*L'Opinió*, 25-VI-1933) declarava que l'agrupació havia estat creada: “perquè les dones aprenguessin a tenir idees pròpies; a formar-se un criteri propi sobre totes les coses i no acceptar idees imposades. I en aquestes qüestions, el criteri de la Junta de Lyceum Club serà tan respectable com el de cada una de les sòcies.”<sup>233</sup>

Entre 1934 i fins al juliol de 1936, el Lyceum Club va organitzar anualment una vetllada teatral de caire selecte i escollit. Aquestes vetllades es distingien dels diferents repertoris amateurs perquè oferien una programació en català basada en autors i obres de teatre contemporani internacional, sovint inèdits en l'escena catalana dels anys trenta.<sup>234</sup> Les obres es seleccionaven amb gran cura i era Maria Carratalà, dirigent de l'entitat cultural femenina i directora literària del grup amateur, qui s'encarregava de la tria. Tant les peces escollides, sempre d'un sol acte, com la seva escenificació partien en tot moment d'una voluntat d'experimentació.<sup>235</sup>

---

<sup>230</sup> El manifest fou signat per Aurora Bertrana, María Luz Morales, Maria Pi de Folch, Enriqueta Sèculi, Anna Miret, Carme Cortès d'Aiguader, Mercè Ros, Montserrat Graner, Isolina Viladot, Leonor Serrano de Xandri, Maria Carratalà, Josefina Bayona de Cortès i Amanda Llebot. Carme Montoriol també l'hauria signat si no s'hagués trobat fora de Barcelona.

<sup>231</sup> “Les institucions femenines no eren cap novetat. Les dues primeres dècades del segle n'havien vist néixer algunes d'una gran rellevància per a l'educació del sector i per a la seva especialització professional, com l'Institut de Cultura o l'Escola de Bibliotecàries. També existien plataformes socials d'actuació específica, com la Junta de Dames de Barcelona (JDB) o Acció Femenina (AF), creades respectivament el 1835 i el 1921. Aquests ens, però, no representaven un àmbit d'acció idoni per a les intel·lectuals esquerranes, perquè, tot i haver revertit en realitzacions adreçades a l'elevació del nivell cultural de la dona i, en casos com el de La Cultura, a la seva capacitat laboral, la tasca empresa els semblava absoluta (Bertrana ho indicava en l'article sobre la RISE) a la vista de la modernitat, de la nova condició configurada al llarg dels anys vint i trenta.” (Neus REAL MERCADAL: *Dona i literatura a la Catalunya de preguerra*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, pàg. 216).

<sup>232</sup> *Ibidem*, pàg. 229.

<sup>233</sup> *L'Opinió*, 25-VI-1933, pàg. 237.

<sup>234</sup> L'“aposta per un “Teatre intel·ligent”” que aquestes vetllades van suposar és analitzada per Francesc FOGUET I BOREU a “Lyceum Club de Barcelona, una aposta per un “teatre intel·ligent” (1934-1937)”. *Serra d'Or*, (465, setembre 1998), pàg. 62-65.

<sup>235</sup> En la primera sessió que va tenir lloc el 17 de gener de 1934, es va programar *Un caprici* d'Alfred de Musset, en la versió de Rossend Llates; *Antonieta o la tornada de marquès*, de Tristan Bernard, traduïda per Maria Carratalà, i *Com ell va enganyar el marit d'ella*, de Bernard Shaw, en la traducció de Carles Capdevila. La segona sessió, el 8 d'abril de 1935, es va representar *Abans d'esmorzar* d'Eugene O'Neill, *Sopar d'adéu* d'Artur Schnitzler i *A la sortida* de Luigi Pirandello. Vegeu: “Llanterna. O'Neill, Pirandello i Schnitzler, presentats per Lyceum Club”. *Mirador*, (324, 2-V-1935); Andreu A. ARTÍS: “Els amateurs de Lyceum Club. *Mirador*, (326, 16-V-1935).

La premsa de l'època va coincidir majoritàriament en lloar la tasca d'aquest grup amateur, que va arribar a distingir-se qualitativament de la resta de grups d'aficionats: "Pot dir-se que aquestes sessions de Lyceum Club vénen, cada any, a finals de temporada, a treure'ns de la boca el mal regust aglomerat durant tota la temporada, per tantes representacions de teatre amateur que, desorientades de bon començament, o seguint l'honorable règim d'una de freda i una de calenta, ens obliguen a veure els voluntariosos aficionats de Catalunya. Aquestes sessions de Lyceum Club, són una autèntica exposició de refinament, d'orientació i de bon gust."<sup>236</sup>

Un dels principals elements que garantia l'èxit d'aquestes vetllades era la participació de l'artista Artur Carbonell qui s'encarregava d'assessorar, dirigir, decorar i posar en escena les peces. Aquestes obres, adreçades a un públic selecte, eminentment femení i pertanyent a l'alta societat barcelonina, es van representar al local del Teatre Studium del carrer Bailén, una sala de referència obligada per acollir representacions amb aquestes característiques.

Les sessions van anar generant cada vegada un major interès i prestigi en certs ambients culturals i teatrals catalans.<sup>237</sup> La premsa n'exaltà la importància de la seva activitat davant d'una realitat teatral empobrida: "Siempre hemos creído y admitido el teatro amateur, porque a base de él se pueden ensayar las nuevas corrientes escénicas, es decir, realizar el teatro que no se puede hacer con los elementos del teatro profesional ...cabe felicitar, pues, al Lyceum Club y Arturo Carbonell porque cada año las representaciones del Lyceum Club son el exponente máximo de nuestro teatro amateur – y a veces, del otro -. Una sesión del Lyceum Club es una sesión de arte puro, de teatro puro que nos honra a todos"<sup>238</sup> o "Naturalment que unes obres d'aquesta qualitat semblen de moment un perill en mans d'aficionats. Però el fet d'haver-les triades, ja demostra en els seus intèrprets un esperit d'exigència, una alta ambició artística que és el que més trobem a mancar habitualment a les nostres companyies

---

<sup>236</sup> *L'Instant*, 10-VI-1936, pàg. 6.

<sup>237</sup> Cal tenir en consideració que les representacions de l'entitat femenina oferien al públic exigent uns valors i un atractiu poc corrents, tant en l'escena amateur com en la professional de la dècada dels trenta. F. Foguet esmenta: "La sol·licitud en la selecció prèvia a partir d'un repertori del teatre estranger més prestigiós; la circumscripció a un ventall de peces teatrals breus, amb la qual cosa es feia ressaltar no solament el criteri de representativitat, sinó també el de brevetat i el de complementarietat; la qualitat extraordinària de la presentació que, amb una economia de mitjans escènics, reeixia a crear una "atmosfera" idònia per a cada peça; i la interpretació intel·ligent, tot i l'escassa pràctica escènica dels elements de l'elenc amateur, tots aquests eren els factors més destacats d'unes vetllades teatrals marcades per un estil propi." Francesc FOGUET: "Lyceum Club de Barcelona: una aposta per un "teatre intel·ligent" (1934-1937)." *Serra d'Or*, (465, setembre 1998), pàg. 64.

<sup>238</sup> *El Día Gráfico*, 13-VI-1936, pàg. 13.

amateurs.”<sup>239</sup> *La Vanguardia* també destacava que aquestes vetllades “ofrecen, desde luego, al público inteligente valores y atractivos poco corrientes – por no decir ausentes – en el cuadro escénico profesional.”<sup>240</sup>

La tercera i darrera sessió del Lyceum Club va tenir lloc la nit del dimarts 9 de juny de 1936, al Teatre Studium, i va consistir en la representació de tres peces breus: *Davant la mort*, de Strindberg, *Un prometatge* de Txèkhov i *La innocent* de Lenormand, pulcrament traduïdes per Maria Carratalà (la primera i la darrera) i per Lina Sitges (la segona). L’elenc interpretatiu estava format per un conjunt d’actors amateurs però que sota la direcció de Carbonell, assolien un nivell interpretatiu força notable.

D’aquesta manera, la primera representació d’una obra d’August Strindberg en català, sembla ser que no va tenir lloc fins el 1936 de la mà del Lyceum Club. Sabem per la premsa que els intèrprets de l’obra foren: Marcel·la Aubert (Adela), Gertrudis Millàs (Teresa), Montserrat Pahissa (Anneta) i Rogeli Serra (señor Duran).

*Davant la mort* (*Inför Döden*), publicada el 1893, formava part de les sis peces en un acte que Strindberg havia escrit sota el títol de *Drames de la vida cínica* (1892) per ser representades en el teatre experimental de Copenhague. No obstant, l’obra es va estrenar el 22 de gener de 1893 al Residenz-Theater de Berlín.<sup>241</sup>

De les tres obres representades pel Lyceum Club, fou precisament *Davant la mort* de Strindberg l’obra rebuda amb més reticències. En canvi, *Un prometatge* es va considerar la delícia de la vetllada. *La innocent*, al seu torn, fou més valorada pel seu lirisme, concentrat en la protagonista, que no pas per la seva densitat dramàtica.

El conjunt de la crítica va coincidir en afirmar que l’obra de Strindberg no havia resistit el pas del temps: “las tintas están recargadas, desde luego, a estilo de la época.”<sup>242</sup> Emili Tintorer la definia com “la más endeble y por su género trasnochada.”<sup>243</sup> Li resultava realment lamentable la tragèdia d’un pare que patia l’odi infiltrat per la seva dona a les tres filles, i que finalment, ple de deutes i desenganys, de dures i constants recriminacions, acabava suïcidant-se deixant abans assegurada l’existència futura de les tres ingrates noies. Tintorer, però, reconeixia que malgrat aquesta deplorable trama es trobava “escrito con nervio de escritor y de dramaturgo

---

<sup>239</sup> *L’Instant*, 8-VI-1936, pàg. 6.

<sup>240</sup> *La Vanguardia*, 11-VI-1936, pàg. 11.

<sup>241</sup> Thérèse Dubois JANNI: *August Strindberg: una biografia*, op. cit., pàg. 350.

<sup>242</sup> *La Vanguardia*, 11-VI-1936, pàg. 11.

<sup>243</sup> *Las Noticias*, 11-VI-1936, pàg. 5.

genial.”<sup>244</sup> Ignasi Agustí, a *L'Instant*, escrivia que *Davant la mort* de Strindberg corresponia a un tipus de teatre “demodé”, que tot i la seva falla essencial, que li ve d’un excessiu servilisme als corrents de l’època, no s’ha de jutjar amb excessiva duresa perquè cal veure-la amb la perspectiva d’un temps i una tradició teatral passada.<sup>245</sup> De la mateixa opinió era Palau-Fabre, el qual afirmava que “el lligam més fort de l’obra de Strindberg, amb la vida i amb la realitat, correspon a una època a la qual cal lligar l’obra per valorar-la.”<sup>246</sup> O Joan Cortés que opinava que “Avui, Strindberg queda reculat, reculat fins qui sap on,”<sup>247</sup> mentre que per a *La Veu de Catalunya* l’obra deixava força fred a l’espectador i en cap moment arribava a emocionar.<sup>248</sup>

Fetes aquestes consideracions generals, malgrat tractar-se d’una obra que calia ubicar en un determinat temps històric, la majoria dels crítics van considerar que calia destacar-ne la seva intensitat, duresa i força dramàtica: “és d’un naturalisme descarnat, violent, corrosiu com un àcid.”<sup>249</sup>

Un cop més la crítica va tornar a fer menció a la misogínia de l’autor que com esmentava Domènec Guansé “aquesta tendència és portada a un grau tal d’exasperació i de maldat, que no solament passa dels límits de normal, ans del possible. Hi ha molt d’excés i de monstrosos, que predisposa contra l’autor i contra l’obra.”<sup>250</sup>

Per a cadascuna de les obres es va estrenar una escenografia diferent, totes elles projectades per Artur Carbonell i pintades per Pous Palau. El conjunt de la crítica va valorar molt positivament aquesta presentació escènica de les obres, fins al punt de considerar-la d’una qualitat superior a la dels teatres professionals: “Artur Carbonell, no es dedica correntment a aquestes tasques, i només dona el seu esforç a aquestes escadusseres representacions de Lyceum Club. És una llàstima. En Artur Carbonell, hi ha un dels nostres millors decoradors del teatre modern, i cal recordar-se d’aquest nom. La seva tasca de director ha estat paral·lela al seu triomf, com a decorador i presentador plàstic de la cosa. La sessió fou un èxit. Els aplaudiments, fecunds, i la sala plena d’aquella gent davant la qual no us donaríeu vergonya de representar l’obra de més qualitat.”<sup>251</sup>

---

<sup>244</sup> *Ibidem*.

<sup>245</sup> *L'Instant*, 10-VI-1936, pàg. 6.

<sup>246</sup> *Rosa dels vents: revista mensual de literatura, assaigs i crítica*, (3, juny-juliol 1936), pàgs. 170-172.

<sup>247</sup> *Mirador*, (25-VI-1936), pàg. 5.

<sup>248</sup> *La Veu de Catalunya*, 11-VI-1936, pàg. 17.

<sup>249</sup> *La Humanitat*, 13-VI-1936, pàg. 2.

<sup>250</sup> *La Publicitat*, 13-VI-1936, pàg. 8.

<sup>251</sup> *L'Instant*, 10-VI-1936, pàg. 6.

Per regla general, els intèrprets van ser molt ben valorats: “En cuanto a la interpretación, sólo elogios merece. Bien sabidos los papeles. Ninguna vacilación. Acentuando la intención de cada frase en el diálogo. Tal vez por momentos falta un poco de alma, falta lo que les sobra a muchos profesionales: saber usar del truco, de la picardía en los efectos de dicción, de gesto y de expresión. No lo digo en reproche. Muy al contrario, lo digo en elogio de esas damas y esos hombres que saben hacer arte sin histrionismo, que saben no sacrificar el buen gusto al efecto teatral.”<sup>252</sup>No obstant això, també es va al·ludir a la necessitat d’interpretar aquest tipus d’obres amb un art especial que, malgrat la bona voluntat del grup amateur, no era possible d’aconseguir amb tota la seva riquesa per part d’actors aficionats. Domènec Guansé considerava que malgrat els excessos que podem trobar en l’obra de Strindberg “molt tivant, molt condensada, l’obra produeix una impressió dramàtica que ens sembla que no va ésser potser apreciada en tota la seva força. I és que en realitat “*Davant la mort*” no és pas una obra de conjunt. És una obra que reclama la interpretació d’un primer actor molt ben dotat. D’un actor que ens fa sentir la vegada la tendresa per les filles i la revolta contra l’esperit persecutori que les inspira, i amb suficient força evocativa per a fer sentir, al través del coratge i de l’amargor de les seves paraules, la presència de la morta.”<sup>253</sup>També María Luz Morales a *La Vanguardia* va considerar que calia una major cohesió en la part interpretativa i una major pràctica escènica.”<sup>254</sup>

---

<sup>252</sup> *Las Noticias*, 11-VI-1936, pàg. 5.

<sup>253</sup> *La Publicitat*, 13-VI-1936, pàg. 8.

<sup>254</sup> *La Vanguardia*, 11-VI-1936, pàg. 11.

# **Conclusions**



La recepció teatral d'August Strindberg a Barcelona es pot situar en dos contextos prou concrets. En primer lloc, entre els darrers anys del segle XIX i la primera dècada del segle XX quan es produeix un cert interès per l'obra de l'escriptor suec. La premsa catalana va començar a esmentar el nom de Strindberg a finals del segle XIX, arran de les primeres representacions del seu teatre a Europa i, especialment, a París. D'aquesta manera, en la primera dècada del nou segle van aparèixer les primeres traduccions de les seves obres. La llibreria barcelonesa d'Antoni López va donar a conèixer *La señorita Julia* (1903) i *Padre* (1905) dins de la col·lecció "Teatro Antiguo y Moderno", mentre que la col·lecció "El Teatro Extranjero" de l'editorial Presa incorporava el 1904 una nova traducció de *Padre* i la primera traducció d'*Acreeedores* (1905). Al cap d'uns anys la revista setmanal *La Novela Breve* va treure una altra edició de *Padre* (1912). En tots els casos es tractava de traduccions al castellà que apareixien en col·leccions de caire popular.

En el mateix període assistim també a dos altres fets importants. El 1905, Emili Tintorer dedicava un capítol a *La Senyoreta Júlia* al seu llibre *La Moral del teatre*, on en destacava el seu valor i interès literari, alhora que reconeixia que representar-la a Barcelona només podia comportar escàndol i reaccions adverses. L'altre fet correspon al mes d'octubre del mateix any, quan es va estrenar *Padre* al teatre Apolo en un context en què alguns ateneus obrers organitzaven expressament sessions teatrals per donar a conèixer els principals autors moderns. En tot cas, va ser una estrena que no va tenir gaire repercussió i, si ens atenim al ressò de la premsa, es constata que ni la interpretació fou la més adient ni la companyia disposava dels mitjans pertinents per oferir una estrena de qualitat.

És evident que Strindberg no va tenir el relleu a Catalunya ni tampoc una influència notòria entre els dramaturgs catalans modernistes. No es pot negar tanmateix que en els primers anys del segle XX hi va haver un cert intent de donar a conèixer el seu teatre a través d'un nombre limitat de traduccions i sobretot amb la representació de 1905. No obstant, Strindberg va quedar a l'ombra d'altres autors estrangers, com Hauptmann i especialment Henrik Ibsen, que van tenir una influència més que notable en l'escena catalana a partir de la dècada dels noranta.

La segona etapa de la recepció teatral de Strindberg en l'escena catalana cal situar-la en la dècada dels anys vint, en paral·lel a una certa revifalla de la seva obra dramàtica a París. Va ser en aquesta dècada quan es van traduir dues obres en català: *La senyoreta Júlia*, desapareguda, la qual havia de formar part del programa de les Vetllades Selectes de la temporada 1922-23 organitzades per Josep Canals al Teatre Romea, i *La més forta*, publicada a la revista *Bella Terra* durant el 1925. A diferència de les traduccions editades a principis de segle, les dues esmentades, d'una alta exigència lingüística i estilística, van ser realitzades per dos dels grans referents de la literatura catalana de l'època: Carles Riba va traduir *La senyoreta Júlia* de l'alemany i Josep Carner va traduir *La més forta*, segurament a partir del francès.

Les estrenes d'aquest període: *Créanciers* (1925) i *El padre* (1926) van ser representades per dues companyies estrangeres. *Créanciers* es va estrenar en el marc de les Galas Karsenty per una companyia francesa de prestigi, encapçalada per l'actriu France Ellys, que ja havia estrenat l'obra a París uns anys abans; *El padre* es va representar per una companyia argentina – la de Matilde Rivera i Enrique de Rosas – que va donar a conèixer l'obra al Teatre Goya amb caràcter excepcional com a funció de benefici del primer actor argentí.

No va ser fins a la dècada dels anys trenta que es produeix la primera representació en català d'una obra de Strindberg. El 1936, l'autor suec fou recuperat pel Lyceum Club, un dels grups amateurs que excel·lien durant aquella època. Una representació vinculada a les sessions de teatre selecte que el Lyceum Club organitzava davant d'un públic majoritàriament femení sota la direcció d'Artur Carbonell. Es tractava d'una proposta de Teatre d'Art, fins i tot experimental, que defugia la comercialitat i constituïa una de les rares excepcions del teatre més ambiciós que es feia a Barcelona en aquella dècada.

Feta la descripció sumària i objectiva de la presència de Strindberg en l'escena catalana del Modernisme fins a la guerra, ens podem demanar: fins a quin punt l'acollida, i l'acceptació o no, del teatre de Strindberg a Barcelona va ser molt diferent de la que es va produir en altres ciutats europees?

Si no vaig errada, s'ha pogut mostrar que a Catalunya es va reproduir en certs aspectes una resposta i una situació inicialment molt similars a la d'altres països europeus, especialment a França o a Itàlia, en què Strindberg va ser representat en teatres allunyats dels circuits comercials, on molt sovint va esdevenir un motiu d'escàndol i incomprensió per al públic assistent. Perseguit per la censura, les seva

producció de caire naturalista va ser representada amb talls importants i amb grans dificultats en teatres europeus experimentals o teatres d'art. La crítica del moment el va veure sobretot com un escriptor radical, misogin i fins i tot cruel, difícil d'acceptar pel públic burgès d'inicis del segle XX. No obstant, una de les grans diferències amb el teatre que es feia a Catalunya en aquell temps, és que tant a Itàlia com sobretot a França, els qui van escollir representar Strindberg formaven ja part de l'avançada teatral europea del moment: Antoine, Lugné-Poë o Ermete Zacconi.

La Primera Guerra Mundial (1914-1918) va marcar un canvi en les preferències teatrals i va significar també una recuperació del teatre de Strindberg, especialment els drames escrits dels anys noranta ençà que, després de les barbàries de la guerra, encaixaven amb els sentiments d'una nova generació de dramaturgs alemanys que van veure en determinades obres de Strindberg un clar antecedent del teatre expressionista. Mentre que a Alemanya i a Àustria, la fama de Strindberg va créixer desmesuradament a partir de 1914, quan ell ja era mort, fins a convertir-se en un dels dramaturgs més representats, als països meridionals no va ser fins a la dècada dels vint que es va recuperar l'obra de Strindberg i, en cap cas, amb el mateix èxit que havia assolit als països germànics.

Si la recuperació de Strindberg després de la Gran Guerra en països com França va ser difícil, a Catalunya, va ser encara molt més problemàtica. No hi ha dubte que Strindberg seguia sent un autor molt polèmic. Una clara mostra va ser la decisió de no representar la traducció de *La senyoreta Júlia* realitzada per Carles Riba en el marc de les Vetllades Selectes del Teatre Romea. Les úniques obres representades a Barcelona, per tant, les van dur a terme dues companyies estrangeres, excloent el cas singular que representa *Davant la mort*. Val a dir, a més, que es tractava d'obres del període naturalista (*Creditors* i *El pare*) o de la dècada dels anys noranta (*Davant la mort*). En cap cas, la seva producció titllada com a precursora de l'Expressionisme no va arribar a representar-se a Barcelona. Fins a un cert punt, la situació es pot explicar perquè amb el Noucentisme es va qüestionar l'art dramàtic, que va passar a ser considerat un gènere menor. Aquest fet va contribuir que els grans corrents renovadors del teatre universal del moment no penetressin a Catalunya amb l'empenta del període modernista. Un exemple clar el trobem en l'Expressionisme, gairebé inexistent en el teatre del nostre país. Per regla general, succeï el mateix amb qualsevol altra forma d'avantguarda teatral. No ens ha d'estranyar, per tant, l'existència de buits, limitacions i

insuficiències en la incorporació a Catalunya dels grans corrents i autors del teatre estranger contemporani. I això és del tot evident amb la manca de publicacions i representacions de les obres de caràcter expressionista de Strindberg tant a Catalunya com en la resta de l'Estat Espanyol.

## **Fonts i bibliografia**

## 1. Publicacions periòdiques consultades

*La Aurora*<sup>255</sup> (gener 1926 ; juny 1936)

*L' Aven*s (1889-1893)

*Bella Terra* (1923-1927)

*El Correo catalán* (octubre 1905 ; març 1907 ; maig 1912 ; maig 1925 ; gener 1926 ; juny 1936)

*Crónicas de Arte* (octubre 1905)

*D'ací i d'allà* (maig 1925 ; gener 1926 ; juny 1936)

*De Tots Colors* (1908-1913)

*El Día Gráfico* (maig 1925 ; gener 1926 ; juny 1936)

*Diario de Barcelona* (octubre 1905 ; maig 1912 ; maig 1925 ; gener 1926 ; juny 1936)

*Diario del Comercio* (octubre 1905 ; maig 1912 ; maig 1925 ; gener 1926 ; juny 1936)

*El Diluvio* (octubre 1905 ; maig 1912 ; maig 1925 ; gener 1926)

*L'Esquella de la Torratxa* (1905-1936)

*Gaceta de Catalunya* (maig 1925 ; gener 1926)

*Gent nova* (1899-1918)

*L'Instant* (juny 1936)

*El Heraldo de Barcelona* (octubre 1905)

*La Humanitat* (juny 1936)

*Joventut* (1900-1906)

*El Liberal* (octubre 1905 ; març 1907 ; maig 1912 ; maig 1925 ; gener 1926)

*La Mañana: diario independiente* (maig 1925 ; gener 1926)

*El Matí* (juny 1936)

*Meridià* (1938-1939)

*El Mirador* (1929-1936)

*La Noche* (maig 1925 ; gener 1926 ; juny 1936)

*Las Noticias* (octubre 1905 ; març 1907 ; maig 1925 ; gener 1926 ; juny 1936)

*El Noticiero Universal* (octubre 1905 ; març 1907 ; maig 1912 ; 1922 ; maig 1925 ; gener 1926 ; juny 1936)

*Pakitu* (1923-1926)

---

<sup>255</sup> El diari *L'Aurora* (1918-1936) va suspendre la seva publicació entre el juny de 1924 fins el setembre de 1925.

*El Poble Català* (octubre 1905 ; març 1907 ; maig 1912)  
*El Progreso* (maig 1912 ; maig 1925 ; gener 1926)  
*La Publicidad*<sup>256</sup> (1905 ; març 1907 ; maig 1912 ; agost 1922-setembre 1922 ; maig 1925 ; gener 1926 ; juny 1936)  
*Rosa dels vents: revista mensual de literatura, assaigs i crítica* (1936)  
*Talia* (1905)  
*El Teatre català* (1912, 1932-1933)  
*La Tribuna*<sup>257</sup> (octubre 1905 ; maig 1912 ; maig 1925)  
*Última hora* (juny 1936)  
*La Vanguardia* (1881-1936)  
*La Veu de Catalunya* (octubre 1905 ; març 1907; maig 1912 ; 1922 ; maig 1925 ; gener 1926 ; juny 1936)

## 2. Fonts primàries

AGUSTÍ, Ignasi. “El Teatre – la Música: Strindberg, Tchékhov[sic] i Lenormand, pel grup escènic del Lyceum Club: la sessió d’ahir a la Sala Studium. Direcció d’Artur Carbonell, admirable”. *L’Instant*, 10-VI-1936, pàg. 6.

Anònim. “Instantánea: Augusto Strindberg.” *La Publicidad*, 14-XII-1894, pàg. 2.

Anònim. “Notas bibliográficas: *Padre*, drama de A. Strindberg, traducción de R. Diéguez”. *La Vanguardia*, 27-XII-1904, pàg. 4.

Anònim. “Publicaciones recibidas”. *La Vanguardia*, 13-IV-1905, pàg. 10.

Anònim. “Notas bibliográficas”. *Las Noticias*, 14-X-1905, pàg. [5].

Anònim. “Noticias locales”. *El Noticiero Universal*, 16-X-1905, edició del matí, pàg. 1.

Anònim. “Un estreno de Strindberg”. *La Publicidad*, 18-X-1905, edició del matí, pàg. 2.

Anònim. “*Padre*: Drama de Strindberg”. *La Publicidad*, 18-X-1905, edició de la nit, pàg. 1.

Anònim. “Teatro Apolo”. *La Publicidad*, 19-X-1905, edició del matí, pàg. 2.

Anònim. “Sección teatral: Apolo”. *La Tribuna*, 19-X-1905, pàg. [2].

---

<sup>256</sup> *La Publicidad* (1878-1922), passa a editar-se en català i canvia el nom per *La Publicitat* (1922-1939).

<sup>257</sup> *La Tribuna* (1903-1931) es va suspendre entre el setembre de 1919 fins el gener de 1921 i entre el juliol de 1925 fins el març de 1931.

- Anònim. *La Vanguardia*, 12-III-1907, pàg. 3.
- Anònim. “Notas locales”. *La Vanguardia*, 3-IV-1908, pàg. 10.
- Anònim. “Crónicas de Arte: Teatros”. *La Vanguardia*, 27-III-1911, pàg. 2.
- Anònim. “Teatre extranger”. *El Teatre Català*, 11 (11-V-1912), pàg. 5.
- Anònim. “Augusto Strindberg”. *La Vanguardia*, 15-V-1912, pàg. 13.
- Anònim. “Informació estrangera”. *La Veu de Catalunya*, 15-V-1912, edició del matí, pàg. 1.
- Anònim. “Del extranjero”. *La Publicitat*, 16-V-1912, pàg. 4.
- Anònim. “Noticias breves: Extranjero”. *El Liberal*, 17-V-1912, edició de la nit, pàg. [3].
- Anònim. “Noticias breves: Extranjero”. *El Liberal*, 18-V-1912, edició del matí, pàg. [3].
- Anònim. *L'Esquella de la Torratxa*, 2270 (7-IX-1922), pàg. 585.
- Anònim. “Teatros y Cines. En Romea: la próxima temporada”. *El Noticiero Universal*, 13-IX-1922, pàg. 3.
- Anònim. “Teatros y Cines. En Romea: funciones selectas”. *El Noticiero Universal*, 11-X-1922, pàg. 3.
- Anònim. “Música y Teatros”. *La Vanguardia*, 16-XI-1922, pàg. 11.
- Anònim. “Los Teatros: En Romea”. *El Liberal*, 4-V-1925, pàg. [3].
- Anònim. “Lo que nos dicen: De Romea”. *El Noticiero Universal*, 5-V-1925, pàg. 5.
- Anònim. “Música, Teatros y Cinematografía: Romea”. *El Día Gráfico*, 6-V-1925, pàg. 6.
- Anònim. “Los Teatros: En Romea”. *El Liberal*, 6-V-1925, pàg. [3].
- Anònim. “Romea”. *La Noche*, 6-V-1925, pàg. 5.
- Anònim. “Música, Teatros y Cinematografía: Romea”. *El Día Gráfico*, 7-V-1925, pàg. 4.
- Anònim. “Romea”. *El Día Gráfico*, 7-V-1925, pàg. 7.
- Anònim. “Teatro y artistas: En Romea”. *El Liberal*, 7-V-1925, pàg. [4].



Anònim. “Espectáculos: Teatros: Las representaciones de France-Ellys en Romea”. *El Diluvio*, 9-V-1925, pàg. 23.

Anònim. “Romea”. *La Noche*, 9-V-1925, pàg. 5.

Anònim. “Lo que nos dicen: De Romea”. *El Noticiero Universal*, 9-V-1925, pàg. 6.

Anònim. “Sección de espectáculos: Romea”. *La Tribuna*, 9-V-1925, pàg. 2.

Anònim. “Galas Karsenty: “*Les Créanciers*[sic]”. *El Liberal*, 11-V-1925, pàg. [1].

Anònim. “En Romea: las funciones de France Ellys. – *Le couple, Creanciers*[sic]. – *Le pain de ménage*”. *El Noticiero Universal*, 11-V-1925, pàg. 7.

Anònim. “Teatros y Cines: France-Ellys en Romea: despedida de la compañía francesa”. *Diario de Barcelona*, 13-V-1925, pàg. 17.

Anònim. “Beneficio de Enrique de Rosas”. *El Liberal*, 9-I-1926, pàg. [1].

Anònim. “Por los Teatros: beneficio de Enrique de Rosas en el Goya: el viernes debutará Ernesto Vilches: Dos estrenos en el Nuevo”. *La Aurora*, 12-I-1926, pàg. 1.

Anònim. “D’Espectacles”. *La Veu de Catalunya*, 12-I-1926, edició del vespre, pàg. 7.

Anònim. “*Senyor Galas!...*”. *Mirador*, 15 (9 maig 1929), pàg. 1.

Anònim. “Llanterna. O’Neill, Pirandello i Schnitzler, presentats per Lyceum Club”. *Mirador*, 324 (2-V-1935), pàg. 5.

Anònim. “El Teatre: la propera sessió de Lyceum Club”. *La Humanitat*, 3-VI-1936, pàg. 2.

Anònim. “Teatrals: Lyceum Club a la Sala Studium”. *El Matí*, 5-VI-1936, pàg. 15.

Anònim. “Els amateurs del Lyceum Club”. *Última Hora*, 8-VI-1936, pàg. 5.

Anònim. “Teatros: Lyceum Club de Barcelona: tercera representación de teatro amateur”. *El Diluvio*, 9-VI-1936, pàg. 10.

Anònim. “Teatrals: Teatre Studium”. *El Matí*, 9-VI-1936, pàg. 1.

Anònim. “Teatros y Cines: “Lyceum Club”: esta noche en el teatro Studium”. *La Noche*, 9-VI-1936, pàg. 15.

Anònim. “Liceum[sic] Club”. *Las Noticias*, 9-VI-1936, pàg. 7.

Anònim. “Avui al Teatre Studium: un bon programa de teatre estranger: Strindberg, Txécov[sic] i Lenormand interpretats pel grup amateur de Lyceum Club”. *La Publicitat*, 9-VI-1936, pàg. 9.

Anònim. “Teatre, Cinema, Ràdio: Lyceum Club”. *La Veu de Catalunya*, 9-VI-1936, pàg. 11.

Anònim. “Una bona vetllada amateur”. *Última Hora*, 10-VI-1936, pàg. 7.

Anònim. “Teatro Studium: actuaciones del “Lyceum Club”. *El Noticiero Universal*, 11-VI-1936, pàg. 8.

ARAMÍS. “Teatros: Romea: compañía francesa de R. Karsenty”. *La Tribuna*, 11-V-1925, pàg. 3.

AROLAS I FATJÓ, J. “El Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans. Comentaris a la primera prova”. *El Teatre Català*, 14 (I-VI-1912), pàgs. 7-10 ; 15 (8-VI-1912), pàgs. 6-10; 16 (15-VI-1912), pàgs. 8-10; 17 (22-VI-1912), pàgs. 6-7.

ARTÍS, Andreu A. “Les Estrenes: els amateurs de Lyceum Club”. *Mirador*, 326 (16-V-1935), pàg. 5.

AVINYÓ, Joan d' [Josep Pous i Pagès]. “Llibres nous.” *El Poble Català*, 28-X-1905, pàg. 3.

BARNILS HUMET, P. “L'empresari del Novetats parla del moment actual del teatre català”. *Teatre Català*, 9 (26-XI-1932), pàgs. 134-135.

BERNAT Y DURÁN. “Teatros y Cines: los beneficios de anoche: el de Enrique de Rosas: el drama *El padre*, de Strindberg”. *El Noticiero Universal*, 9-I-1926, ed. de la nit, pàg. 4.

B[ERTRANA], P[rudenci]. “Les estrenes: Romea.- Vetllades de teatre francès”. *La Veu de Catalunya*, 12-V-1925, edició del matí, pàg. 4.

BOB. “Teló enlaire: unes representacions de teatre francès”. *L'Esquella de la Torratxa*, 2410 (15-V-1925), pàg. 320.

BOB. “Goya”. *L'Esquella de la Torratxa*, 2429 (8-I-1926), pàg. 20.

BUSCÓN, Juan. “Busca, buscando”. *La Vanguardia*, 23-VI-1894, pàg. 1.

C., J. i S. “El Teatre i el Cinema: les estrenes al Teatre: “Lyceum Club”: Tercera representació de teatre amateur”. *La Veu de Catalunya*, 11-VI-1936, pàg. 17.

C., L. “El Teatre: les estrenes: una sessió de teatre selecte a l’Studium”. *La Humanitat*, 13-VI-1936, pàg. 2.

CARRATALÀ, Maria. “Una bella tasca. Les directrius del Lyceum Club”. *L’Opinió*, 25-VI-1933, pàg. 237.

CORTADA, Alexandre. “La Campaña autónomo-federalista d’en Xavier de Ricard.” *L’Avenç*, 7 (juliol 1892), pàgs. 215-221.

CORTADA, Alexandre. “El Teatre a Barcelona.” *L’Avenç*, 9 (setembre 1892), pàgs. 276-281.

CORTADA, Alexandre. “El Teatre a Barcelona”. *L’Avenç*, 11 (novembre 1892), pàgs. 325-331.

CORTADA, Alexandre. “El Teatre a Barcelona”. *L’Avenç*, 2 (31 gener 1893), pàgs. 20-24.

CORTÈS, Joan. “La 3<sup>a</sup> sessió del Lyceum Club: els amateurs al Teatre Studium”. *Mirador*, 383 (25-VI-1936), pàg. 5.

D’HARCLÉS. “Teatro Apolo: *El Padre*”. *Diario del Comercio: Mercantil, Industrial, Agrícola y de Avisos*, 21-X-1905, pàg. [2].

DOS, Juan de. “Crónicas rápidas: La muerte de Strimberg[sic]”. *El Noticiero Universal*, 22-V-1912, edició de la nit, pàg. 3.

ESCOFET, José. “Del dia: las mujeres de Strindberg”. *La Vanguardia*, 25-X-1913, pàgs. 8-9.

F., J. de. “La Escena: beneficio de Enrique de Rosas”. *El Correo Catalán*, 12-I-1926, pàg. 2.

G. C., E. “Ultima hora: por esos teatros: Goya. - Beneficio de Miguel de Rozas[sic]”. *El Diluvio*, 9-I-1926, pàg. 22.

GASCH, Sebastià. “Margarida Xirgu”. *Mirador*, 285 (19-VII-1934), pàg. 5.

GIN. “El Teatre – la Música: Demà el “Lyceum Club” de Barcelona en la seva tercera representació de teatre amateur: Strindberg, Tchékhov[sic], Lenormand.” *L’Instant*, 8-VI-1936, pàg. 6.

GUANSÉ, Domènec. “El Teatre: Lyceum Club a la Sala Studium: *Davant la mort*, d’A. Strindberg, *Un prometatge*, d’A. Txékov[sic], *La innocent*, de H. R. Lenormand.” *La Publicitat*, 13-VI-1936, pàg. 8.

JOMART. “Los Teatros: En el Goya: *El padre*, tragedia en tres actos de Stindker[*sic*].” *Gaceta de Cataluña*, 10-1-1926, pàg. 2.

JORDÀ, Josep M. “Estreno de *PADRE* de Strindberg”. *La Publicidad*, 19-X-1905, edició de la nit, pàg. 1.

JUÑER. “Los Teatros: *Padre*”. *El Liberal*, 19-X-1905, edició de la nit, pàg. [2].

JUÑER. “Los Teatros: *Padre*”. *El Liberal*, 20-X-1905, edició del matí, pàg. [2].

LLOR, Miquel. “Margarita Xirgú i el teatre clàssic”. *Mirador*, 154 (14-I-1932), pàg. 2.

MADRID, Francesc. “Rivera=Rosas.” *Mirador*, 104 (29-I-1931), pàg. 5.

MORALES, María Luz. “Teatros y Conciertos: Teatro Studium: tercera representació “Amateur”, organizada por “Lyceum Club””. *La Vanguardia*, 11-VI-1936, pàg. 11.

MURCIÉLAGO. “Crónica de la semana”. *Crónicas del Arte: revista de espectáculos*, any I, 5 (21-X-1905), pàg. 1.

N. N., N. “Teatros: Apolo”. *L'Esquella de la Torratxa*, 1899 (27-X-1905), pàg. 715.

OLIVER, Joan: “Cap de setmana. Teatre.” *Meridià*, 3 (28-I-1938), pàg. 1.

P., R. “Sarah Bernhardt en “Magda.”” *La Vanguardia*, 20-X-1895, pàgs. 4-5.

PALAU-FABRE, J. “Strindberg: *Davant la mort*. – A. Txekhov: *Un prometatge*. – Lenormand: *La innocent*. – Pels elements de Liceum[*sic*] Club”. *Rosa dels Vents: revista mensual de literatura, assaigs i crítica*, any I, 3 (juny-juliol 1936), pàgs. 170-172.

POMÈS, Ramon. “El año teatral en Barcelona”. *La Vanguardia*, 1-I-1897, pàg. 8.

PLANA, Ventura. “Entrevista de Ventura Plana a Claudi Fernàndez Castañer”. *La Rambla*, 377 (20-III-1936).

PUIG I FERRETER, Joan. “Els teatrets”. *El Diluvio*, 24-IX-1935, pàg. 5.

RODRÍGUEZ CODOLÁ, M. “Música y Teatros: En el Romea: Veladas de teatro francés: Les *Creanciers*[*sic*]: drama, en dos actos, original de Augusto Strindberg”. *La Vanguardia*, 12-V-1925, pàg. 17.

RUSIÑOL, Santiago. “Meditaciones”. *La Vanguardia*, 17-I-1895, pàg. 4.

SAGARRA, Josep M. de. “Els Teatres: Romea: Tournée France-Ellys”. *La Publicitat*, 12-V-1925, pàg. 4.

SAGARRA, Josep M. de. “Els Teatres: GOYA. – Benefici d'Enric de Rosas. *El Padre*, de Strindberg. *La Publicitat*, 10-I-1926, pàg. 7.

STRINDBERG, August. “La més forta” [traducció de Josep Carner; il·lustracions de J. Junceda]. *Bella Terra*, 11 (gener de 1925), pàgs 2-3.

TARRAGÓ, Pere B. “De Teatre”. *Talia: revista teatral*, any 1, 2 (25-II-1905), pàg. 16.

TINTORER, Emili. “Ermete Zacconi”. *Joventut*, 96 (12-XII-1901), pàgs 821-822.

TINTORER, Emili. “De teatre català”. *Joventut*, 339 (9-VIII-1906), pàgs. 503-504.

TINTORER, Emili. “De teatre català”, *Joventut*, 340 (16-VIII-1906), pàgs. 522-523.

TINTORER, Emili. “De teatre català”, *Joventut*, 345 (20-IX-1906), pàgs. 596-597.

TINTORER, Emili. “August Strindberg”. *El Teatre Català*, any I, 13 (25 maig 1912), pàg. 3.

TINTORER, Emili. “Teatrales: una sesión de teatro amateur organizada por Lyceum Club, de Barcelona: tres obras estrenadas: *Davant la mort* - *Un prometatge* - *La innocent* : en el teatro Studium”. *Las Noticias*, 11-VI-1936, pàg. 5.

U., M. “En el Lyceum Club: la tercera representación de teatro amateur”. *El Día Gráfico*, 13-VI-1936, pàg. 13.

V. “Teatros y Cines: una selecta función en el Studium, organizada por el “Lyceum Club”: teatro catalán amateur”. *La Noche*, 11-VI-1936, pàg. 15.

X. “Crónicas de arte: Teatro”. *La Vanguardia*, 20-IV-1911, pàg. 2.

X. “Notas de arte: Teatro”. *La Vanguardia*, 11-II-1912, pàgs. 8-9.

X. “Crònica”. *El Teatre Català*, any I, 2 (7-III-1912), pàgs. 2-3.

X. “Crónicas de arte: teatro”. *La Vanguardia*, 20-V-1912, pàg. 9.

XÈNIUS [Eugeni d’Ors]. “August Strindberg”. *La Veu de Catalunya* (Glosari), 18-V-1912, edició del matí, pàg. 1.

ZÁS. “Música y Teatros: la semana teatral: Romea”. *Diario del Comercio*, 13-V-1925, pàg. 1.

ZÁS. “Música y Teatros: la semana teatral: Goya”. *Diario del Comercio*, 13-I-1926, pàg. 1.

### 3. Bibliografia

ADAMOV, Arthur. *August Strindberg: dramaturge*. Paris: L'Arche éditeur, cop. 1955. (Les grands dramaturges; 6).

AHLSTROEM, Stellan. "Strindberg a Paris". *Revue d'Histoire du Théâtre*, vol. 30: 3 (1978), pàgs. 200-212.

AISA, Ferran. *Una història de Barcelona: Ateneu Enciclopèdic Popular, 1902-1999*. Barcelona: Virus ; Ateneu Enciclopèdic Popular, 2000. (Virus memòria).

ALOMAR, Gabriel [et al.]: *Evocant Carles Costa*. Girona: Darius Rahola, 1928.

"August Strindberg: 1912-1962". *Le théâtre dans le monde = World theatre*. Paris: Olivier Perrin: Institut International du Théâtre, numéro special, 1962.

AULET, Jaume. "El teatre català durant l'any 1898. Un incipient intent de modernització". Dins: *1898: Entre la crisi d'identitat i la modernització: actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1998*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, vol. II, pàgs. [131]-153.

BABLET, Denis; JACQUOT, Jean (eds.). *L'expressionnisme dans le théâtre européen: études de L. Grodecki, K. Pinthus, I. Holm ... [et al.]*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1984. (Le chœur des Muses).

BANDLE, Oskar. "Strindberg et les norvégiens à Paris". *Revue d'Histoire de Théâtre*, III (1978), pàgs. 224-242.

BATLLE I GORDÓ, Ramon. *Quinze anys de teatre català: els teatres Romea i Novetats de 1917 a 1932*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1984. (Monografies de teatre; 15).

BATLLE I JORDÀ, Carles; BRAVO, Isidre; COCA, Jordi. *Adrià Gual: mitja vida de modernisme*. Barcelona: Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, 1992.

BATLLE I JORDÀ, Carles. *Adrià Gual (1891-1902): per un teatre simbolista*. Barcelona: Diputació de Barcelona. Xarxa de Municipis; Institut del Teatre; Curial; Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001. (Textos i Estudis de cultura catalana; 81).

BJURSTROM, Carl Gustav. "Biographies". *Obliques: littérature-théâtre (Strindberg)*, 1 (1972), pàgs. 7-14.

BJURSTROM, Carl Gustav. "Le songe au théâtre Alfred Jarry". *Obliques: littérature-théâtre (Strindberg)*, 1 (1972), pàgs. 40-50.

BONZI, Lidia; BUSQUETS, Loreto. *Compagnie teatrali italiane in Spagna: 1885-1913*. Roma: Bulzoni, cop. 1995.

BOSISIO, Paolo. *Teatro dell'occidente: elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo teatrale*. Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, cop. 1995. (I Manuali).

BOUQUET, Philippe. "Boris Vian, traducteur de Mademoiselle Julie". Dins: Gunnel Engwall (éd.). *Strindberg et la France. Douze essais*. Stockholm: Département de français et d'italien, Université de Stockholm, 1994, pàgs. 121-125.

BURKHARD, Artur. "August Strindberg and Modern German Drama". *The German Quarterly*, vol. 6: 4 (novembre 1993), pàgs. 163-174.

CABAÑAS GUEVARA, Luis. *Biografía del Paralelo 1894-1934: recuerdos de la vida teatral, mundana y pintoresca del barrio más jaranero y bullicioso de Barcelona*. Barcelona: Ediciones Memphis, 1945.

CAHN, Isabelle, (ed.). *Le théâtre de l'Oeuvre: 1893-1900: naissance du théâtre moderne*. Paris; Milan: Musée d'Orsay; Continents Éditions, 2005.

CALDERER, Lluís. "Catalans a l'Alemanya d'entreguerres." *Faig Arts*, núm. 39-40 (desembre 1999-març 2000), pàgs. 4-19.

CARDULLO, Bert. *Vittorio De Sica: director, actor, screenwriter*. Jefferson: McFarland, 2002, pàg. 92.

CARNER, Josep. "Abans que tot". Dins: William Shakespeare. *El Somni d'una nit d'estiu*. Barcelona: Estampa d' E. Domenech, 1908. (Biblioteca popular dels grans mestres), pàgs. 12-13.

CASACUBERTA, Margarida. *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*. Barcelona: Institut del Teatre, Diputació, 1999. (Monografies de teatre; 37).

CASTELLANOS, Jordi. "Mercat del llibre i cultura nacional (1882-1925)". *Els Marges*, 56 (1996), pàgs. 5-38.

CASTELLANOS, Jordi. "El Modernisme: la construcció d'una cultura nacional". Dins: *1898: entre la crisi d'identitat i la modernització: actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1998*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, vol. II, pàgs. 69-85.

CASTELLANOS, Jordi. "La novel·la antimodernista: les propostes de La Renaixensa". Dins: *Professor Joaquim Molas: memòria, escriptura, història*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, cop. 2003, vol. I, pàgs. 315-328.

CHEVREL, Yves. *Le Naturalisme: étude d'un mouvement littéraire international*. 2a éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1993. (Littératures modernes ; 31).

COCA, Jordi. *Qüestions de teatre*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona; Edicions 62, 1985. (Monografies de Teatre; 18).

CORTINA, José Ramon: "Augusto Strindberg como precursor del teatro moderno". Dins: *Ensayos sobre el teatro moderno*. Madrid: Editorial Gredos, cop. 1973, pàgs. 47-48.

CURET, Francesc. *Història del Teatre Català*. Barcelona: Aedos, DL 1967.

DAHLSTRÖM, Carl E. W. L. "Strindberg's "Fadren" and the Theatre Libre". *Modern Languages Notes*, vol. 59, 8 (des. 1944), pàgs. 567-568.

DAHLSTRÖM, Carl E. W. L. "The Parisian Reception of Strindberg's plays". *Scandinavian Studies*, vol. 19: 6 (maig 1947), pàgs. 195-207.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. "Strindberg en España". *Estudios escénicos*, 9 (1963), pàgs. 105-112.

ESSLIN, Martin. "Naturalism in Context". *The Drama Review*, vol. 13: 2 (Hivern, 1968), pàgs. 67-76.

FÀBREGAS, Xavier. *Aproximació a la història del teatre català modern*. Barcelona: Curial, 1972. (Biblioteca de Cultura Catalana; 2).

FÀBREGAS, Xavier. *Història del teatre català*. Barcelona: Editorial Millà, 1978. (Catalunya Teatral. Estudis; 1).

FARRAN I MAYORAL, J. *La renovació del teatre*. Barcelona: La Revista, 1917. (Publicacions de La Revista; 4).

FOGUET I BOREU, Francesc. "Lyceum Club de Barcelona: una aposta per un "teatre intel·ligent" (1934-1937)". *Serra d'Or*, 465 (set. 1998), pàgs. 61-65.

FOGUET I BOREU, Francesc. "El teatre amateur català en temps de guerra i revolució (1936-1939)". *Els Marges*, 62 (1998), pàgs. 7-40.

FOGUET I BOREU, Francesc. *Margarida Xirgu: una vocació indomable*. Barcelona: Pòrtic, 2002. (Dones del XX; 3).



FOGUET I BOREU, Francesc. “Del Naturalisme al Teatre èpic”. Dins: Carles Batlle i Jordà ; Francesc Foguet i Boreu ; Enric Gallén Miret (coords.). *La representació teatral*. Barcelona: Editorial UOC, 2003, pàgs. 203-258.

FOGUET I BOREU, Francesc; GRAÑA, Isabel. *El gran Borràs. Retrat d'un actor*. Badalona: Museu de Badalona, cop. 2007. (Biografies badalonines; 2).

FONT, Melcior. “Joan Crexells. Dades per a una biografia.” *Revista de Catalunya*, 32 (febrer de 1927), pàgs. 155-177.

GABRIELI, Mario. “Echi di Ibsen e di Strindberg in Italia.” *Italienska* (1964), pàgs. 21-39.

GALLÉN, Enric. “El Teatre”. Dins: Joaquim Molas (dir.). *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Ariel, 1986, vol. 8, pàgs. 379-448.

GALLÉN, Enric. “El Teatre”. Dins: Joaquim Molas (dir.). *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Ariel, 1987, vol. 9, pàgs. 413-462.

GALLÉN, Enric (ed.). *Romea, 125 anys*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1989.

GALLÉN, Enric. “La recepció del teatre francès en les col·leccions catalanes de preguerra (1918-1938)”. Dins: Francisco Lafarga; Roberto Dengler (eds.). *Teatro y traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 1995, pàgs. [193]-204.

GALLÉN, Enric. “Notes sobre teatre i públic a la Barcelona modernista”. Dins: Biel Sansano (ed.). *Actes del I Seminari d'Història de l'Espectacle teatral: Universitat d'Alacant, 14, 15 i 16 de desembre de 1993*. Alacant: Universitat d'Alacant, 1997, pàgs. 109-123.

GALLÉN, Enric. “Teatre i societat a la Catalunya d'entreguerres”. Dins: Pere Gabriel (dir.). *Història de la cultura catalana*. Barcelona: Edicions 62, 1998, vol. IX, pàgs. 149-164.

GALLÉN, Enric. “Taula rodona: Barcelona, capital de cultura: Intervenció d'Enric Gallén”. Dins: *1898: Entre la crisi d'identitat i la modernització: actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1998*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, vol. II, pàgs. 420-446.

GALLÉN, Enric. “Traduir i adaptar teatre a Catalunya (1898-1938)”. Dins: Luis Pegenaute (ed.). *La traducción en la Edad de Plata*. Barcelona: PPU, 2001, pàgs. 49-74.

GALLÉN, Enric. “H. R. Lenormand en el teatre català d’entreguerres”. Dins: Miquel M. Gibert ; Marcel Ortín (ed.). *Gènere i formes en la literatura catalana d’entreguerres (1918-1939)*. Lleida: Punctum&Trilcat, 2005, pàgs. [145]-167.

GALLÉN, Enric. “Teatro y sociedad en la Barcelona modernista”. Dins: Serge Salaün; Evelyne Ricci; Marie Salgues (eds.). *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid: Fundamentos, 2005, pàgs. 251-279.

GALLÉN, Enric. “Sobre la institucionalització, la tradició dramàtica i la base social del teatre català: una perspectiva històrica.” Dins: Jaume Aulet; Francesc Foguet; Núria Santamaria (eds.). *Una Tradició dolenta, maleïda o ignorada?: I Jornades de debat sobre el repertori teatral català*. [Barcelona?] : Punctum & Gellc, 2006, pàgs. 77-107.

GALLÉN, Enric (coord.). *Teatre Goya, 1916-2008*. [Barcelona]: Grup Focus, DL 2008.

GALLÉN, Enric. ““Enquesta sobre’l teatre en vers” a *Teatralia* (1908-1909): estudi i edició”. *Estudis Romànics*, vol. XXXI (2009), pàgs. 183-218.

GARCÍA BARQUERO, Juan Antonio. *Cien años de teatro europeo*. Madrid: Dirección General de Teatro y Espectáculos, 1978.

GAY, Peter. *Modernidad: la atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*. Barcelona [etc]: Paidós, cop. 2007.

GIEROW, Carl-Olof. *Documentation-evocation: le climat littéraire et théâtral de France des années 1880 et « Mademoiselle Julie » de Strindberg*. [Thèse pour le doctorat]. Uppsala: Almqvist & Wiksells Boktryckeri ab, 1967.

GRAU PUJOL, Josep M. (coord). *Antoni Palau i Dulcet i Josep Porter i Rovira: dos montblanquins apassionats pels llibrers*. Montblanc: Centre d’Estudis de la Conca de Barberà, 2007.

GRAVIER, Maurice. *Strindberg et le théâtre moderne: I. L’Allemagne*. Lyon: IAC, DL 1949. (Bibliothèque de la société des études germaniques).

GRAVIER, Maurice. “Strindberg et le théâtre danois”. *Études Germaniques*, vol. 13 (jul.-set. 1958), pàgs. 208-228.

GRAVIER, Maurice. “Les drames oniriques (Drömspel) de Strindberg et leur représentation en France”. Dins: Gunnel Engwall (éd.). *Strindberg et la France. Douze essais*. Stockholm: Département de français et d’italien, Université de Stockholm, 1994, pàgs. 71-82.

GUAL, Adrià. *Mitja vida de Teatre: Memòries*. Barcelona: Aedos, DL 1960.

GUARDIOLA, Carles-Jordi (ed.). *Cartes de Carles Riba. I: 1910-1938*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1989. (Biblioteca filològica; XVIII).

GUERRERO ZAMORA, Juan. *La imagen activa y el expresionismo dramático*. Madrid: Ateneo, 1955. (Colección "O.Crece.O. Muere"; 87).

GUERRERO ZAMORA, Juan. *Historia del teatro contemporáneo*. Barcelona: Juan Flors, 1961, vol. II, pàg. 10.

HEED, Sven Ake. "La sonate des spectres et le théâtre d'avant-garde français". Dins: Gunnel Engwall, (ed.). *Strindberg et la France: douze essais*. Stockholm: Département de français et d'italien, Université de Stockholm, 1994, pàgs. 97-107.

JANNI, Thérèse Dubois. *August Strindberg: una biografia*. Milano: Gabriele Mazzotta editore, cop. 1970. (Testimonianze; 8).

LAMM, Martin; BUCKMAN, Thomas R. "Strindberg and the Theatre". *The Tulane Drama Review*, vol. 6: 2 (nov. 1961), pàgs. 132-139.

LEACH, Robert; BOROVSKY, Victor (eds.). *A History of Russian Theatre*. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 1999.

LÓPEZ-PICÓ, J. M.; RIBA, Carles. [a cura d'Osvald Cardona]. *Epistolari J. M. López-Picó-Carles Riba*. Barcelona: Editorial Barcino, 1976. (Publicacions de la Revista. Segona sèrie; 41).

MALÉ, Jordi. *Carles Riba i la traducció*. Lleida: Punctum & Trilcat, 2006. (Quaderns; 1).

MANENT, Albert. *Escriptors i editors del nou-cents*. Barcelona: Curial, 1984. (Biblioteca de cultura catalana; 56).

MANENT, Albert. *Josep Carner i el noucentisme: vida, obra i llegenda*. 3a ed. Barcelona: Edicions 62, 1988. (Llibres a l'abast, 76).

MARFANY, Joan Lluís. "El Modernisme". Dins: Joaquim Molas (dir.). *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Ariel, 1986, vol. 8, pàgs. 75-142.

MARFANY, Joan Lluís. "Assagistes i periodistes". Dins: Joaquim Molas (dir.). *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Ariel, 1986, vol. 8, pàgs. 143-186.

MARFANY, Joan Lluís. *Aspectes del modernisme*. Barcelona: Curial, 1990. (Biblioteca de cultura catalana; 11).

MEYER, Michael. *Strindberg*. Paris: Gallimard, cop. 1993. (Biographies).

MITCHELL, P. M. "Strindberg in Denmark". Dins: Marilyn John Blackwell. *Structures of influence: a comparative approach to August Strindberg*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1981, pàgs. 151-164.

MURGADES, Josep. "El Noucentisme". Dins: Joaquim Molas (dir.). *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Ariel, 1987, vol. 9, pàgs. 9-72.

NILSSON, Nils Ake. "The Reception of Strindberg in Russia: the introductory years." *Russian Literature*, XL (1996), pàgs. 231-254.

*Novelas catalanas y extranjeras publicadas en lo folletí de La Renaixensa: any 1901*. Barcelona : Impremta "La Renaixensa", 1901. (Novelas catalanas y extranjeras).

OLLER, Narcís. *Memòries teatrals* [a cura d'Enric Gallén]. Barcelona: La Magrana, 2001. (Els Orígens; 56).

PALAU I DULCET, Antoni. "La llibreria Palau". *La Revista*, any XIX (gen.-juny 1933), pàgs. 71-72.

PALAU I FABRE, Josep. *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre; Edicions 62, 1976.

PANDOLFI, Vito. *Història del teatre*. Barcelona: Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1993, vol. 3.

PIRELLI, Franco. "La prima fortuna di Strindberg sulle scene italiane". *Il Castello di Elsinore*, 30 (1997), pàgs. 5-42.

PLA, Ramon. "Les revistes artístiques i literàries del Modernisme". Dins: *El Temps del modernisme: cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa, curs 1979/80*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985, pàgs. [87]- 101.

POBLET, Josep M. *Enric Borràs*. Barcelona: Alcides, DL 1963.

PRUNER, Francis. "La première représentation de Strindberg à Paris". *Revue d'Histoire de Théâtre*, III (1978), pàgs. 273-286.

PRUNER, Francis. "Strindberg et Antoine". A: Gunnel Engwall (éd.). *Strindberg et la France. Douze essais*. Stockholm: Département de français et d'italien, Université de Stockholm, 1994, pàgs. 109-120.

PUIG I FERRETER, Joan. *Textos sobre teatre*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona; Edicions 62, 1982. (Monografies de Teatre; 10).

- RÀFOLS, J. F. *Modernisme i modernistes*. Barcelona: Destino, 1993. (El Trident).
- REAL MERCADAL, Neus. *Dona i literatura a la Catalunya de preguerra*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006. (Textos i Estudis de Cultura Catalana; 110).
- REQUE, Dikka. *Trois auteurs dramatiques scandinaves: Ibsen, Björnson, Strindberg devant la critique française: 1889-1991: thèse présentée a la Faculté des Lettres*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1930.
- RIBA, Carles. *Cartes d'Alemanya i Grècia*. [edició a cura de Carles-Jordi Guardiola]. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1987. (Cotlliure; 4).
- ROBICHEZ, Jacques. "Strindberg et Lugné-Poë". *Revue d'Histoire de Théâtre*, III (1978), pàgs. 287-290.
- RODRIGO, Antonina: *Margarita Xirgu*. Barcelona: Flor del Viento, 2005. (Tramontana; 13).
- SAGARRA, Josep M. *Críiques de teatre "La Publicitat," 1922-1927*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona; Edicions 62, 1987. (Monografies de teatre; 21).
- SAGARRA, Josep M. de. *Memòries II*. València: Edicions 3i4, 2004. (Obra completa; 13).
- SAGARRA, Josep M. de. *Memòries III*. València: Eliseu Climent, 2004. (Obra completa; 14).
- SALA-VALLDAURA, Josep Maria. *Història del Teatre a Catalunya*. Lleida: Pagès ; Vic: Eumo, 2006. (Biblioteca d'Història de Catalunya; 8).
- SALVAT, Ricard. *Historia del teatro moderno I: los inicios de la nueva objetividad*. Barcelona: Península, 1981.
- SIGUÁN, Marisa. *L'expressionisme i el teatre*. Barcelona: Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1988. (Materials pedagògics; 4).
- SOLÀ, Pere. *Els Ateneus obrers i la cultura popular a Catalunya (1900-1939): l'Ateneu Enciclopèdic Popular*. Barcelona: Edicions La Magrana, 1978. (Els Orígens; 2).

SOLER HORTA, Anna. "Notícia de la recepció del teatre de G. B. Shaw a Catalunya (1908-1938)." Dins: Luis Pegenaut (ed.). *La traducción en la Edad de Plata*. Barcelona: PPU, 2001, pàgs. 295- 311.

SOLER I MÒDENA, Rosa; MIRET I RASPALL, Eulàlia. *Biblioteca Carles Riba*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Servei de Catalogació, Documentació i Arxiu, 1993.

SPRINCHORN, Evert. "Strindberg and the greater Naturalism". *The Drama Review*, vol. 13: 2 (hivern 1968), pàgs. 119-129.

STEDT, Eva. "L'Accueil critique des Mariés en France en 1885 et cent ans plus tard". Dins: Gunnel Engwall (éd.). *Strindberg et la France. Douze essais*. Stockholm: Département de français et d'italien, Université de Stockholm, 1994, pàgs. 127-135.

STRINDBERG, August. *L'inspector Axel Borg* [traducció catalana, pròlech de Oriol Martí]. Barcelona: Joventut, 1902.

STRINDBERG, August. *Padre; carta-prólogo de Emilio Zola*. [traducción de Rosendo Diéguez]. Barcelona: Presa, [1904].

STRINDBERG, August. *Acreeedores*. [traducción de Rosendo Diéguez]. Barcelona: Centro Editorial Presa, [1905].

STRINDBERG, August. *La gent de Hemsö*. [traducció de Jaume Bofill i Ferro]. Barcelona: Edicions Proa, 1930. (Biblioteca a tot vent ; 27. Sèrie estrangera).

STRINDBERG, August. *Camino de Damasco*. [prólogo Álvaro del Amo]. Madrid: Edicusa, 1973. (Cuadernos para el diálogo; 36).

STRINDBERG, August. *Teatro contemporaneo*. Barcelona: Bruguera, 1982-1983, 2 vols.

"Strindberg et Paris". *La Quinzaine littéraire*, 390 (1983), pàg. 6.

STRINDBERG, August. *El hijo de la sierva*. [traducción: Soledad Frías; W.F. Torres Silva]. 2ª ed. Barcelona: Montesinos, 1986. (Visio Tundali/Clásicos).

STRINDBERG, August. "'Writing (to) one's self': a selection of Strindberg's letters". *Comparative criticism*, 12 (1990), pàgs. 175-203.

STRINDBERG, August. *Teatro escogido*. [versión española de Francisco J. Uriz]. Madrid: Alianza, cop. 1999. (Alianza Literaria).

STRINDBERG, August. *Inferno* [traducción de José Ramón Monreal]. Barcelona: El Acantilado, 2002. (El Acantilado ; 57).

STRINDBERG, August. *Alegato de un loco*. [traducción Cristina Ridruejo Ramos]. Córdoba: El Olivo Azul, 2008. (Narrativas del Olivo Azul; 11).

STRINDBERG, August. *La señorita Julie*. [edición de Vicente R. Sanchis Caparrós]. Madrid: Cátedra, 2008. (Letras Universales; 398).

SWERLING, Anthony. *Strindberg's Impact in France 1920-1960*. Cambridge: Trinity Lane Press, cop. 1971.

SZONDI, Peter. *Teoria del drama modern: 1880-1950*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1988. (Monografies de teatre; 27).

TAVIANI, Ferdinando. *La freddura in azione-sul teatro di Achille Campanile*. [En línia], [s.a.], pàg. 5.  
<<http://isie2002.univaq.it/culturateatrale/materiali/Taviani/freddura/campanile.pdf>>  
[Consulta: 28 juny 2010]

TINTORER, Emili. “La Senyoreta Júlia”. Dins: Emili Tintorer. *La moral en el teatre*. Barcelona: Joventut, 1905, pàgs. 114-129.

TÖRNQUIST, Egil; STEENE, Birgitta. *Strindberg on Drama and Theatre*. Amsterdam: Amsterdam University Press, cop. 2007.

VILÀ I FOLCH, Joaquim. “Teatre Romea: 125 aniversari”. *Serra d’Or*, 347 (1988), pàgs. 58-62.

VILA SAN-JUAN, P. *Memorias de Enrique Borrás*. Barcelona: Editorial AHR, cop. 1956. (Amanecer).

WILLIAMS, Raymond. *El teatro de Ibsen a Brecht*. Barcelona: Península, 1975. (Historia, ciencia, sociedad ; 112).

ZOLA, Émile. *El Naturalismo*. Barcelona: Ediciones Península, 1989.

## **Annexos**



## 1. Notícies i crítiques de les obres representades<sup>258</sup>

### 1.1. *Padre* (1905)

“El programa de las conferencias que dará durante la presente semana el Ateneo Enciclopédico Popular es el siguiente:

Lunes “Lo que pasa en el mundo, La paz de Oriente, Del imperio español al id. Inglés”, por don José Miró. Martes, “Curso de higiene”, por el doctor Xalabardé, Miércoles, **Función en el teatro Apolo, estreno del drama *Padre*, de Strindber[sic]**<sup>259</sup>, Jueves, “curso de Geografía” por el doctro Cembrano, Viernes, “cursillo de química”, por el doctor Ayuso. Sábado, “curso de mecánica” por el catedrático señor Cardellach, Domingo, á las diez de la mañana, excursión á Santa Coloma de Gramenet.

Todas las conferencias serán públicas y empezarán á las nueve y media de la noche.”

“Noticias locales”. *El Noticiero Universal*, 16-X-1905, edició del matí, pàg. 1.

\* \* \*

“Un estreno de Strindberg

El Ateneo Enciclopédico Popular dará esta noche en el teatro Apolo la segunda velada con el estreno en España del drama en tres actos *Padre*, original de Augusto Strindberg, traducido al castellano por Costa y Jordá.

La siguiente carta del gran novelista Emilio Zola á Strindberg condensa la impresión que le produjo la lectura del drama *Padre*.

Dice así el documento:

“Querido colega: he de pedirle ante todo mil perdones por mi largo silencio. Pero ¡si V. supiera como vivo! ¡qué de trabajo y preocupaciones! No quería devolverle su manuscrito sin haberlo leído, y he hallado, finalmente, el tiempo necesario para ello.

Su drama me ha interesado extraordinariamente. La idea filosófica es muy atrevida y los personajes están trazados con enérgica audacia. De las dudas acerca la posteridad ha

---

<sup>258</sup> La transcripció de les notícies i crítiques sobre les obres representades s’ha fet segons el següent criteri: s’han transcrit els noms i cognoms o els pseudònims dels autors tal i com apareixen a la notícia o crítica corresponent. No s’hi esmenta l’autor en els casos en què no consta en la notícia o article original.

<sup>259</sup> La negreta no forma part del document original.

sabido V. sacar efectos potentísimos, inquietantes. Su Laura es verdaderamente el prototipo de la mujer con su orgullo, su inconciencia, el misterio de sus cualidades y de sus defectos. Es un tipo que no podré olvidar en mucho tiempo.

Ha escrito V., en suma, una obra curiosa é interesante donde se hallan, especialmente hacia el fin, hermosísimas cosas. Ya sabe usted, sin duda, que soy poco aficionado á las abstracciones y que gusto de que todos los personajes de una obra posean un estado civil completo, que se codeen con nosotros y que respiren en nuestra atmósfera. Su Capitán y los demás personajes de su drama no logran darme, por su excesivo razonar la acusación completa de la vida que yo quisiera. Indudablemente este desacuerdo entre V. y yo se debe á una cuestión de raza. De todos modos, le repito que tal como es su drama figura entre las obras que me han conmovido más profundamente.

Emilio Zola.”

“Un estreno de Strindberg”. *La Publicidad*, 18-X-1905, edició del matí, pàg. 2.

\* \* \*

“PADRE<sup>260</sup>

Drama de Strindberg

He aquí una escena del drama *Padre*, de Strindberg, cuyo estreno se verificará esta noche en el teatro Apolo:

Acto primero

Escena IX

*Dichos y LAURA. Después MARGARITA*

LAURA. - Me alegra que esté aquí Berta, porque como hemos de tratar de su porvenir necesitamos saber su opinión.

ALBERTO. - Una niña como Berta no puede tener idea precisa de lo que le convenga para su instrucción; sólo a nosotros toca decidir.

LAURA. - Pero desde el momento en que no estamos de acuerdo dejemos que ella decida.

ALBERTO. - Eso nunca. No puedo consentir que ni mi mujer ni mi hija usurpen mis derechos. Berta, déjanos. (*Berta duda.*)

LAURA. - Quédate, Berta. (*Berta continúa dudando.*)

ALBERTO. - Vete, hija mía. (*Laura mira fijamente á Berta y ésta queda como fascinada.*)

---

<sup>260</sup> Reprodueix l'escena IX del primer acte de l'obra *Padre* traduïda per J. M. Jordà i C. Costa (August STRINDBERG: *Padre: drama en tres actos*. Barcelona: Libr. de Antonio López, 1905).

LAURA. - Dí, ¿quieres ir al colegio ó quedarte en casa?

BERTA. - No sé...

LAURA. - Debo advertirte que tu opinión no cuenta para nada; pero tengo curiosidad por conocerla. ¡Contesta!

BERTA. - ¿Para decir la verdad...? (*Alberto coge á Berta por la mano y la conduce, con dulzura, á la puerta izquierda.*)

LAURA. - ¿Has temido que opinara como yo?

ALBERTO. - Me consta que quiere ir al colegio, pero también sé que tienes sobrada influencia para hacerla cambiar de parecer.

LAURA. - ¿Tanto puedo?

ALBERTO. - Sí; tienes un talento extraordinario para imponer tu voluntad; ahora mismo has dado una prueba de ello sustituyendo á nuestro antiguo médico por el que acaba de visitarme.

LAURA. - ¿Y cómo lo he conseguido?

ALBERTO. - Molestando al otro hasta que ha dejado el campo libre y haciendo que tu hermano apoyase la candidatura del actual.

LAURA. - ¿De modo que el lograrlo ha sido cosa de coser y cantar? Precisemos: ¿cuándo partirá Berta?

ALBERTO. - Antes de quince días.

LAURA. - ¿Es tu resolución definitiva?

ALBERTO. - ¡Sí!

LAURA. - Pues yo me opongo.

ALBERTO. - ¡Imposible!

LAURA. - ¡Tenlo por seguro! ¿Has podido imaginar que me resignaré á entregar á mi hija á gente que se entretendrán en decirle que cuanto le ha enseñado su madre es un tejido de tonterías?

ALBERTO. - ¿Y tú crees que yo puedo tolerar que unas mujeres ignorantes digan á mi hija que su padre es un visionario y un hombre sin corazón?

LAURA. - Eso no tiene importancia para el padre.

ALBERTO. - ¿Por qué?

LAURA. - Porque son más indisolubles é indiscutibles los vínculos que unen á la hija con la madre. Tú mismo hace poco asegurabas que en el fondo, nadie puede probar la paternidad de los hijos.

ALBERTO. - No sé ver la relación que puede tener tu razonamiento con lo que discutimos.

LAURA. - ¿Sabes, acaso, si eres el padre de Berta?

ALBERTO. - ¿Acaso puedo ignorarlo?

LAURA. - Lo que los demás ignoran también puedes tú ignorarlo.

ALBERTO. - Lo que dices no tiene sentido común.

LAURA. - No hago nada más que aplicar tu teoría. ¿Sabes acaso si te he guardado siempre fidelidad?

ALBERTO. - ¿Qué dices?

LAURA. - Lo que has oído.

ALBERTO. - (*Consternado.*) ¿Cómo? pero tu no confesarás nunca tu falta.

LAURA. - Supongamos que para conservar á Berta á mi lado y poderla educar á mi gusto me resigno á ser despreciada, diciendo, en un arranque de sinceridad, que Berta no es tu hija.

ALBERTO. - ¡Basta!

LAURA. - En este caso perderías todos tus derechos...

ALBERTO. - Después de haber probado que yo no soy el padre.

LAURA. - ¡Cosa facilísima! ¿Quieres que te lo demuestre?

ALBERTO. - ¡Basta!

LAURA. - Me bastaría con nombrar el verdadero padre; determinar la época y el lugar... ¡Fíjate! Berta nació tres años después de nuestro matrimonio.

ALBERTO. - Repito que basta... sino...

LAURA. - ¿Sino qué? Acabemos. Pero es preciso que reflexiones sobre tu título dudoso de padre y procura guardarte del ridículo porque éste acostumbra á presentarse de improviso.

ALBERTO. - ¡El ridículo! Pues á mi me parece que la cosa tiende más á lo trágico.

LAURA. - ¡Tu papel será cómico!

ALBERTO. - Sí; yo seré el personaje cómico y tú la figura simpática.

LAURA. - ¿Crees eso?

ALBERTO. - ¡Es imposible luchar con vosotras!

LAURA. - ¿Por qué te empeñas, pues, en ello sabiendo que soy un enemigo superior.

ALBERTO. - ¿Superior?

LAURA. - En absoluto. Y te juro que aún no he hallado al hombre que me haya parecido superior á mí.

ALBERTO. - Yo me encargaré de hacerte sentir esta superioridad de manera que nunca puedas olvidarlo.

LAURA. - No lo lograrás.

MARGARITA. - (*Entrando.*) La señora está servida.

LAURA. - ¿Vamos al comedor?

ALBERTO. - No quiero cenar esta noche.

LAURA. - Estás furioso ¿verdad?

ALBERTO. - No tengo apetito.

LAURA. - Ven. Deja tus preocupaciones... ¿Vienes? (*Riendo y con aire triunfante.*)

¡Siempre serás un niño! (*Se va por la puerta de la izquierda.*)

**“Padre: Drama de Strindberg”. La Publicidad, 18-X-1905, edició de la nit, pàg. 1.**

\* \* \*

## “Teatro Apolo

Dióse anoche en el Teatro Apolo la segunda velada que ha organizado el Ateneo Enciclopédico Popular, estrenándose el drama *Padre*, de Strindberg, traducido al castellano por los Sres. Costa y Jordá.

Antes de la representación, el actor señor Piera leyó una conferencia del Sr. Jordá, en la que se da una idea general del teatro de Strindberg y se estudia la tendencia del drama *Padre* y de los personajes que en él intervienen. Al final de la lectura resonaron aplausos.

La representación de *Padre* produjo impresión en el público, que siguió con interés el gran problema social que en él se presenta, desarrollado con intensidad dramática por el autor y del cual tienen idea nuestros lectores por la carta de Emilio Zola que hemos publicado, en la que se precisa con trazo seguro la finalidad perseguida por el autor al desarrollar el conflicto dramático.

Al final de todos los actos resonaron calurosos aplausos, parte de los cuales corresponden á las Sras. Sala, Ferré y Morera y á los Sres. Jiménez[sic], Olivar, Bozzo y Mantua, que trabajaron con cariño para dar el mayor relieve á los papeles que les estaban encomendados.”

**“Teatro Apolo”. *La Publicidad*, 19-X-1905, edició del matí, pàg. 2.**

\* \* \*

“Anoche se estrenó en este teatro [Apolo] el drama de Strindberg *Padre*, traducido y arreglado á la escena española por nuestros queridos compañeros en la prensa, los redactores de *La Publicidad* señores Costa y Jordá.

Antes de la representación, el actor señor Riera[sic] leyó una conferencia escrita por el señor Jordá, en la que se da una idea general de las tendencias del teatro de Strindberg. *Padre* fué muy aplaudido por la selecta concurrencia que asistió á Apolo.

Distinguiéronse en su interpretación la señora Sala y el señor Jiménez[sic].”

**“Sección teatral: Apolo.” *La Tribuna*, 19-X-1905, pàg. [2].**

\* \* \*

“Difícilmente ha habido ocasión en que se me haya antojado más penosa la misión de crítico. Hay que convenir en que quizás la más grande de todas las dificultades con que necesariamente debe tropezar la crítica en los actuales tiempos de pleno *cosmopolitismo* artístico, es determinar con firmeza el lugar que corresponde, en el desenvolvimiento de los organismos donde pugnan incesantemente los distintos géneros literarios, á ciertas producciones del Arte original simamente[sic] moderno.

Eso pensaba yo anoche al salir de la primera representación de *Padre*, un drama de Strimberg [sic], cuya versión española, debida á los Sres. Costa y Jordá, se estrenó en Apolo.

Trátase de un drama más ó menos simbólico, con tendencias modernas, relativamente sintetizadas, en el cual se exteriorizan abominables caracteres y espantosas catástrofes. Mas necesario sería, para que llegasen al espectador con la fuerza estridente y avasalladora del grito horrible del dolor humano, que con verdad y lógica inflexible se desarrollasen y vertiesen la excelsa forma que el Arte y la Belleza suministran. Así sucedería que aquellos mismos episodios, que en la realidad y aun en el teatro resultan espantosos y repulsivos, se manifestasen de una manera espléndida, hermosa, bella, merced á ese mágico poder que diviniza las humanas cosas. La crudeza terrible, la realidad aterradora, existirían de igual modo; pero, fielmente observadas y hondamente sentidas. Entonces causaría una deleitable emoción estética y humana, y ahora enerva y crispa los nervios y provoca á veces la sarcástica risa.

Es *Padre* una de esas obras que llevan á la escena terribles conflictos, exaltadas pasiones, casos de atavismo, con síntomas de vesanias, luchas y agitaciones violentas del alma humana; cuyos personajes son malvados, neuróticos, vesánicos, pesimistas.

Conste, pues, que cuanto digo antes, se refiere á la representación de la obra en español. Y digo esto, porque me extraña que tan endeble y falsamente concebida, con incongruencias á destajo, sea una obra de Strimberg[sic]; que del propio autor conozco obras hermosas y profundamente deleitables.

A pesar de que determinados aspectos de la representación de *Padre* daban lugar á que uno se riese, ¡qué tristeza y qué pena sentí al dejar el teatro! Y la sentí por la obra, por los traductores, por los cómicos, por la empresa, por el público mismo.

¡Pobre gente!, decíame yo pensando en los actores; qué pueden hacer, ¡si no llegan á más!, y si, por otra parte, les hacen trabajar á diario, y á veces tarde y noche; teniendo que hacer melodrama, comedia, sainete, tragedia y drama, ¡y hablar en catalán, en

castellano y aun Volapuk! Les pasa lo que á aquellos desdichados que un tiempo hubo en el Edén Concert, que hoy representaban *Los zangolotinos* y mañana *Otelo*. Sentí pena por la empresa, porque ni aun con estreno á diario, logra llenar el teatro: tan mal se pagan aquí los sacrificios. Sentí pena por el público, porque no vió en la obra lo que esperaba.

Y, finalmente, la sentí mayor aún por los traductores, porque, amén de que no lograron el resultado apetecido, se vieron en medio de la más espantosa desolación; no había críticos, ni aquellos amigos íntimos que en cualquier otra representación se les ve que acompañan á los autores de la versión de *Padre*.

¡Oh, innoble ingratitud del intelectualismo y de la mentalidad humana que nos cerca!-  
Juñer.”

JUÑER. “Los Teatros: *Padre*”. *El Liberal*, 19-X-1905, edició de la nit, pàg. [2].

JUÑER. “Los Teatros: *Padre*”. *El Liberal*, 20-X-1905, edició del matí, pàg. [2].

\* \* \*

“APOLO. – A decir verdad, sino me constara que están contratados todos los artistas que dirigen Giménez y Piera, creería sinceramente, que es un negocio á partido, allí se trabaja con fe, con interés y cariño hácia[sic] la Empresa, obras nuevas casi todos los días. Esta noche se estrena el drama, *Los Hambrientos*, del Redactor de *El País*, D. Niceto Oneca.

El miércoles, se estrenó el arreglo de los Sres Costa y Jordá, *Padre*, que fué muy bien acogido por el público.

*Dintre la Boira*, constituye el éxito de actualidad, en su interpretación está superiormente toda la compañía, cuyo conjunto, va resultando el mejor de Barcelona.”

MURCIÉLAGO. “Crónica de la semana”. *Crónicas del Arte: revista de espectáculos*, 5 (21-X-1905), pàg. 1.

\* \* \*

“El drama de Stumberg[sic], traducido al castellano por los señores Costa y Jordá, no está á la altura de las obras del propio autor.

Parece que en esta ocasión Stumberg[sic] ha querido volver al público nervioso y espantarlo, arrojando al escenario unos personajes de abominable carácter, los cuales se mueren en medio de terribles catástrofes.

Por eso no se puede decir que la obra obtuvo éxito, pues produjo sobre los espectadores una impresión lúgubre.

Además es falsamente concebida, y hasta extraño que sea obra de un autor que tantas bellas y hermosas páginas ha escrito en sus demás trabajos.

La interpretación fué, como siempre, discretísima. – D’Harclés.”

**D’HARCLÉS.** “Teatro Apolo: *El Padre*”. *Diario del Comercio: Mercantil, Industrial, Agrícola y de Avisos*, 21-X-1905, pàg. [2].

\* \* \*

“*Padre*, famosa obra de Strindberg que teníam desitjos de coneixer fa temps els que’ns ocupém y preocupém de cosas de teatro, ha sigut posada per la empresa de Apolo ab tota la bona voluntat y mals medis de que disposa.

Parlant sincerament dirém que *Padre* no’ns ha convensut ni’ns convencería segurament encare que la vejessim millor representada. Es una producció, original sí, pero descabellada; d’un fondo exagerat y de una finalitat aclaparadora. Tota ella no es mes que un sarcasme basat en el prejudici funest del dupte en la auténtica paternitat, del que tan mal parats ne surten els homes com las donas. Per sort no abundan els dramas com el que’ns presenta l’autor de *Padre*; y no abundan per la senzilla rahó de que un home que’s trobi en el cas del protagonista, si es un ignorant no s’amohinará per las cosas qu’ell s’amohina, y si té una mica de talent estará per damunt del honor y del egoista sentiment paternal.

En el transcurs de la obra’s llensan frases valentas, diatribas contra la dona la mayoría d’ellas.



La traducció deguda als Srs. Costa y Jordá, regulareta. Els actors fent lo que podían y no arribant á més.”

N. N. N. “Teatros: Apolo”. *L’Esquella de la Torratxa*, 1899 (27-X-1905), pàg. 715.

\* \* \*

## 1.2. *Créanciers* (1925)

“Mme. France Ellys, que por breves días podremos admirar sobre la escena del Teatre Catalá[sic] Romea, ocupa en la dramática francesa lugar preferente.

Sólo hace cuatro años que reveló a la admiración del público parisino tanta sensibilidad, humanidad, coquetería femenina y fe artística como posee.

Fué con *La dama del mar*, de Ibsen, que France Ellys, desconocida la víspera, apareció a los ojos de todo París como continuadora de las glorias de la Rejane[sic].

Sus éxitos posteriores confirmaron la primera impresión. Su carrera ha sido una marcha loca hacia la celebridad.

Después de *La dama del mar*, fué su primer gran triunfo *Créanciers*[sic], de Strindberg, con el que se impuso definitivamente en París.

Esta es la actriz que el viernes debuta en Romea con la famosa obra de Porto-Riche, *Le vieil homme*.”

**“Los Teatros: En Romea”. *El Liberal*, 4-V-1925, pàg. [3].**

**“Lo que nos dicen: De Romea”. *El Noticiero Universal*, 5-V-1925, pàg. 5.**

\* \* \*

“France Ellys la célebre actriz francesa que debuta el viernes en este teatro, acaba de obtener un triunfo formidable en el teatro de la Princesa de Madrid, donde empezó una corta actuación de seis funciones el 1 de mayo<sup>261</sup>. La prensa de Madrid hace justicia a la eminente artista, que ha hecho verdaderas creaciones en las obras hasta hoy representadas, que son *Le vieil homme*, de Porto-Riche, *Créanciers*[sic], de Strindberg, y *Le maitre[sic] de son coeur*, de Reynol[sic]. Los elogios se hacen extensivos a M.

---

<sup>261</sup> “Algo más variado y serio era el repertorio traído por la “Cía. France-Ellys” en su breve paso por Madrid a principios de mayo de 1925. Al lado de obras actuales de la escena francesa – *Le couple* de Denys Amiel, *Les chevaux de bois* de André Antoine (hijo) y Levi, *Après moi*, de Henri Bernstein, *Le pain de ménage*, de Jules Renard – la compañía ofrecía una obra de August Strindberg, *Les créanciers*[sic], en versión de Loizeau[sic].” Vegeu María Francisca VILCHES DE FRUTOS - Dru DOUGHERTY: *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*. Madrid: Fundamentos, 1997, pàg. 43.

Vargas y al joven Puylogarde[sic], geniales artistas, de la troupe de France Ellys, así como también al conjunto de la compañía, no igualada hasta hoy por ninguna de las que nos han visitado. Mr. Karsenty, que nos trajo a Vera Sergine y a Jeanne Provost[sic], nos prepara otra agradable sorpresa con la presentación de France-Ellys.”

**“Música, Teatros y Cinematografía: Romea”. *El Día Gráfico*, 6-V-1925, pàg. 6.**

Notícia semblant: **“Los Teatros: En Romea”. *El Liberal*, 6-V-1925, pàg. [3].**

\* \* \*

“Puede decirse que el debut de ninguna compañía extranjera había despertado tanta expectación en nuestra capital como el que ha producido la presentación de los grandes artistas franceses Mme. France Ellys i Mrs. Vargas-Puylogarde[sic]-Varny y cuantos componen el elenco que debuta en Romea el 8 del corriente.

El abono es nutridísimo, figurando en él los nombres de las familias más conocidas de la aristocracia barcelonesa, razón por la que han de resultar brillantísimas las veladas de los días 8, 9, 10 y 11, únicos en que puede actuar la extraordinaria actriz en la que se funden el arte, la belleza, la elegancia y la distinción.

France Ellys y los artistas que la acompañan interpretarán las obras siguientes, verdaderos “chefs d’oeuvre[sic]” de la literatura contemporánea: *Le vieil homme*, *Le couple*, *Creancier[sic]*, *Le pain de Menage[sic]*, *Le maitre[sic] de son Coeur*, y en única matinée el sábado, 9, a precios populares, *Les Chevaux du[sic] Bois*.”

**“Romea”. *La Noche*, 6-V-1925, pàg. 5**

**“Música, Teatros y Cinematografía: Romea”. *El Día Gráfico*, 7-V-1925, pàg. 4.**

Notícia semblant: **“Teatro y artistas: En Romea”. *El Liberal*, 7-V-1925, pàg. [4].**

\* \* \*

“ROMEÀ. - Debut de France Ellys. Hoy debuta en este teatro la famosa actriz France Ellys. Su gloriosa actuación puede resumirse diciendo que ha merecido unánimamente[sic] el calificativo de primera actriz mundial.

La compañía es la mejor que nos ha visitado, recordando por su homogeneidad la de Gemier; Mr. Vargas y Puglagarde[sic], entre otros son felices creadores de las obras mencionadas.

La obra de debut es una maestra de la literatura francesa. *Le vieil homme*, de Porto-Riche.

Para mañana se anuncia la única matinée que dará France Ellys a precios populares con la obra para familias *Le chevaux de bois*”.

**“Romea”. *El Día Gráfico*, 7-V-1925, pàg. 7.**

\* \* \*

“La célebre actriz francesa France Ellys que tan gr[andioso] éxito obtuvo ayer, noche de su debut, dará hoy por la tarde, a las cinco, una única matinée, poniendo en escena la famosa comedia en tres actos, de Antoine et Lery[sic] *Les chevaux de bois*, programa cuidadosamente escogido para familias. Por la noche France Ellys y M. Vargas, primorosamente secundados por los demás artistas, representarán la comedia de Denys Amiel, el afortunado autor de la souriante madame Beudet, que lleva por título *Le couple*, obra que ha valido a France-Ellys los más calurosos aplausos y los elogios de la prensa madrileña.

Mañana, por la tarde, actuará la compañía catalana y por la noche France-Ellys interpretará la célebre obra de Strinberg[sic] *Creanciers[sic]*, uno de sus más gloriosos éxitos triunfos, terminando el espectáculo con *Le pain de Menage[sic]*.

El lunes, despedida de France-Ellys con *Le maître de son coeur*, otra de sus grandes creaciones”.

**“Espectáculos: Teatros: Las representaciones de France-Ellys en Romea”.  
*El Diluvio*, 9-V-1925, pàg. 23.**

Notícia semblant: “Romea”. *La Noche*, 9-V-1925, pàg. 5.

\* \* \*

“Cada representación de France Ellys es un nuevo triunfo extensivo para esta deliciosa actriz y los artistas que la secundan pues contadas veces se ha visto un conjunto tan homogéneo como el de la compañía que la empresa de este teatro y Mr. Karsenty ofrecen a nuestro público.

Hoy por la noche dará France Ellys su penúltima representación creando como ninguna otra artista la famosa producción de Strinberg[sic] *Creanciers*[sic].

*Creanciers*[sic] y *La dama del mar* de Ibsen, han sido las obras que culminaron la fama de France Ellys. Mañana noche despedida de esta bellísima actriz con otra de sus más eminentes creaciones *Le maître de son Coeur*, de Raynal, obra maestra de la moderna dramática francesa. En la tarde de mañana la compañía catalana interpretará la preciosa y nueva rondalla de J. Folch y Torres *Camina que caminarás*[sic], en las[sic] sesión de las tres y media; y en la de las cinco y media se representará el formidable éxito *A Montserrat*.”

**“Lo que nos dicen: De Romea”. *El Noticiero Universal*, 9-V-1925, pàg. 6.**  
Notícia semblant: **“Sección de espectáculos: Romea”. *La Tribuna*, 9-V-1925, pàg. 2.**

\* \* \*

En Romea: Galas Karsenty

*Les créanciers*[sic]

En la literatura dramática escandinava, el nombre de Augusto Strindberg, por sus vigorosas concepciones, puede emparejarse con el de Ibsen. Quizá sea más sombrío en la pintura de las pasiones y más trágicamente humano en los casos experimentados en sus obras; pero hay tal sugestión en sus palabras, tanta verdad en la exposición de los hechos, que con la mayor sencillez consigue despertar la máxima emoción.

En el drama estrenado anoche en Romea con el título de *Les créanciers*[sic], no falta quien asegure que son una parte de las desventuras conyugales del propio autor las que Strindberg ha querido dramatizar.

Y a fe que lo consigue plenamente. Con sólo tres personajes ha logrado construir un cuadro lleno de pasión, de lujuria, de tormentos espirituales enormes. Todo es vida en *Les créanciers*. Thécla, la arrebatada mujer, que abandona a su marido para seducir el alma enferma de un pobre vis[io]nario consumido por la fiebre, es el prototipo de la hembra coqueta y perversa. Puesta frente a su esposo, que descubre su situación, la taimada con sus artes diabólicas intenta recobrarlo; pero su castigo está precisamente en que es ella la engañada, porque con el desprecio y el abandono del cónyuge coincide la trágica muerte del amante.

Son dos actos de bárbara realidad objetiva, muy propios para que tres artistas de la talla de France Ellys, M. Vargas y M. Roger, demuestren la ductilidad de su talento dramático, y una riqueza de matices, que no necesitan subrayar ningún concepto del diálogo para que la fisonomía exprese diáfananamente los estados anímicos de cada uno de ellos.

Gustó mucho la obra de Strindberg y gustaron extraordinariamente los intérpretes.

En el programa de anoche figuraba además un paso de comedia de Julio Renard, titulado *Le pain de ménage*, en el que un hombre y mujer casados juegan al amor, sin llegar a caer en pecado. Con decir que ella era France Ellys y él Varny, sobran los elogios. Dialogaron ambos con una agilidad y un “sprit” verdaderamente asombrosos.

El público aplaudió las dos obras con el mismo vigor y entusiasmo que si estuviese el teatro lleno.”

**“Galas Karsenty: “*Les créanciers*[sic]”. *El Liberal*, 11-V-1925, pàg. [1].**

\* \* \*

“La compañía francesa de France Ellys, que actúa en el teatro de la calle del Hospital, ha representado en las dos últimas veladas, la comedia, en tres actos, de Amiel *Le couple*, la famosa obra de Strindberg *Creanciers*[sic] y el diálogo de Jules Renard *Le pain de ménage*.

Ha confirmado plenamente en estas dos representaciones, la compañía francesa, la excelente impresión que produjo al público el primer día. Es más, nos atrevemos a decir

que hacía muchos días no habíamos aplaudido en Barcelona, actriz de tan excelsas cualidades como France Ellys, de arte tan puro y tan refinada comprensión, y compañía tan homogénea y de tan admirable conjunto de interpretación.

Así, por ejemplo, en *Le couple*, una comedia banal, insignificante, una comedia construida, con una gran habilidad y avalorada por un diálogo ingenioso y vivo, pero una comedia sin consistencia dramática, a base del eterno tema de la infidelidad conyugal, el arte de France Ellys nos sorprende y nos cautiva dande[sic] calor humano al personaje que interpreta y calor de vida a todas las situaciones. Es esta admirable actriz todo lo contrario de la mayor parte de nuestras eminencias teatrales, salvo algunas excepciones que podrían contarse con los dedos de una mano. Nuestros artistas tienen como supremo ideal el sobresalir ante el público. Lo fían todo al efecto, buscan el efecto en sus actitudes, en las modulaciones de su voz, en el gesto un poco exagerado, en el acento desgarrado, etc., etc. En cuanto aparece uno de nuestros grandes actores en escena, parece ya decirle al público allí está una eminencia y le pide el aplauso por todos los procedimientos. Lo de menos para nuestros intérpretes es el valor literario o humano de la obra o de lo que dicen. Lo importante es el actor o la actriz...

France Ellys tiene un concepto del teatro completamente distinto. La gran actriz es incapaz de buscar nunca un efectismo ni apelar a ningún truco. Es esclava de la obra, del personaje que interpreta y por eso lo vive y lo encarna de modo tan admirable. Todo es en ella sobriedad, naturalidad artística, todo es en ella comprensión y estudio sincero. De ahí su fuerza dramática, la emoción que pone en todo, la intensidad extraordinaria que alcanzan sus creaciones. Hemos de repetir hoy lo que dijimos el día de su debua[sic]. Sólo el arte de la gran actriz Susana Depré[sic] creemos que pueda compararse por su nobleza al de France Ellys.

En la función de anoche nos dio a conocer la ilustre artista la célebre comedia de Augusto Strindberg *Creanciers*[sic].

No hemos de juzgar ahora la obra del revolucionario autor de *Padre*. Han pasado treinta años de cuando se discutía el teatro de Strindberg, parangonándolo al de Ibsen y de Bjornson[sic] y colocando el misoginismo del autor de *Acreedores* enfrente del feminismo de los demás autores escandinavos. La *Nora* de Ibsen y *Mlle. Julie* de Strindberg, eran los dos personajes representativos de las teorías feministas de los dos grandes revolucionarios.

*Creanciers*[sic] es de lo más característico de Strindberg por las ideas que en aquel acto de la comedia expone, pero no es ciertamente de las obras que puedan darnos una idea

del valor de su autor como dramaturgo. Toda la obra se reduce a tres diálogos interminables, y es toda la obra de una acritud insana.

Sólo una interpretación como la que alcanzó anoche por parte de France Ellys y de sus compañeros puede hacernos interesantes aquellas escenas y sólo el arte de los intérpretes por su gran intensidad y por la justeza de cada una de las frases, logra cautivarnos.

Terminó la velada de anoche, con el delicioso diálogo de Jules Renard *Le pain de ménage[sic]*, dicho de una manera exquisita y deliciosa por la gran actriz francesa. El público la tributó calurosísimas ovaciones.”

**“En Romea: Las funciones de France Ellys. – *Le couple, Creanciers[sic]*. – *Le pain de ménage*”. *El Noticiero Universal*, 11-V-1925, pàg. 7.**

\* \* \*

“La opinión favorable que el público formó de la Compañía del señor Karsenty la noche de su presentación en Romea ha venido consolidándose en las veladas sucesivas, hasta tal punto que bien puede asegurarse que de la estancia, desgraciadamente brevísima, de estos notables comediantes en Barcelona, quedará el imborrable recuerdo que conservamos de todos aquellos que, muy de tarde en tarde, llegan piadosamente hasta nosotros para deleitar, con las exquisiteces de su arte, nuestro espíritu agobiado por tanta mediocridad e insulsez como, de algunos años a esta parte, hemos de soportar en nuestros teatros.

El sábado nos dieron a conocer *Le couple*, comedia en tres actos de Denys Amiel, en la que el autor nos presenta el caso de un marido que engaña a su mujer con la esposa de un amigo y de una mujer que decide vengarse de su marido burlándose con el esposo de la que es su amante. La acción que, en la primera mitad de la obra, se desenvuelve en un ambiente de frivolidad rayano en lo picaresco, deriva después – cuando el marido infiel teme que su esposa le pague con la misma moneda – hacia la comedia francamente dramática. Hay en la obra escenas tan hábilmente desarrolladas que bastarían para crear una sólida reputación al señor Denys Amiel si éste no la hubiese ya adquirido con anteriores producciones.



Madame France-Ellys, interpretando su papel en *Le couple*, nos dio nuevas muestras de su prodigioso mérito artístico.

Madame Pradyll, adueñándose del público con la esbeltez de su figura y su belleza convincente, estuvo discretísima en el suyo.

Monsieur M. Varny, que debutaba con la comedia de Denys Amiel, nos impresionó favorablemente. Es un excelente galán joven que posee las condiciones precisas para triunfar en el teatro. En la escena que tiene en el tercer acto con Monsieur Pierret, estuvieron ambos a la altura de los grandes artistas.

Monsieur Prylagarde[sic] debería procurar mayor compostura en los ademanes. La manera de accionar y de moverse en escena de este actor perjudica grandemente su trabajo.

Ayer noche la Compañía de Monsieur Karsenty estrenó *Les creaciers*[sic], de Augusto Strindberg, y *Le pain de ménage*, de Jules Renard.

La primera, en cuyos dos actos trabajan solamente tres personajes, es una producción magnífica, dialogada magistralmente, saturada toda ella de una crueldad que nos impresiona, nos tortura y nos subyuga a un mismo tiempo.

De la protagonista de esta obra podría decirse que hace una verdadera creación Madame France-Ellys, si la egregia artista no creara cuantos personajes interpreta. Limitémonos a decir que, en el papel de Thékla, estuvo anoche sublime.

La secundaron admirablemente el portentoso comediante Monsieur Vargas – de quien aseguraban ayer que es español y madrileño – y Monsieur Henry Roger.

La insigne actriz terminó la obra llorando y llorando salió a recibir los aplausos del público.

France-Ellys vive el drama con toda la fuerza de su alma. *Le pain de ménage* es un bello diálogo de Julio Renard que interpretaron primorosamente France-Ellys y Monsieur Verny.

Para esta noche está anunciado el estreno de *Le maitre*[sic] *de son coeur*, de Paul Raynal, con la representación de cuya obra se despedirán de nosotros los admirables comediantes franceses que dirige Monsieur R. Karsenty.”

ARAMÍS. “Teatros: Romea: compañía francesa de R. Karsenty”. *La Tribuna*, 11-V-1925, pàg. 3.

\* \* \*

“L’estada de France-Ellys a Romea ha donat a conèixer un programa ben interessant de teatre modern.

Després de Porto-Richte[sic], l’obra d’Amiel *Le couple* ofereix un contrast de simplicitat teatral.

Amiel, ja conegut entre nosaltres per la seva *Madame Deudet*[sic], és un excel·lent home de teatre que sense anar a cap mena d’avantguardisme cerca una modernitat molt normal i demostra el molt que encara es pot fer damunt l’escena amb pocs elements i amb temes saquejats per tothom.

*Le couple* són tres actes ocupats per dues parelles matrimonials, en els quals s’explora, s’analitza i es disseca delicadament l’adulteri teatral, una amarga poesia, un bon gust que no es mou mai del to menor, purifica les situacions i ennobleix el final de l’obra. L’acció es pot dir que no existeix, tota la gràcia viu en el diàleg, el qual arriba en certs moments a produir l’emoció de l’aguda veritat.

Després de *Le couple*, *Les créanciers* de Strindberg ens fan caminar un any enrera i ens posen en contacte amb el més àcid i el més poc piadós de tots els dramaturgs del Nord.

Strindberg és un preocupat constant del problema sexual, que veu en les dones un enemic terrible. Quant encara un mascle i una femella sembla que encari dues bestioletes sense més fi que el de defensar-se mútuament l’una de l’altra. Són ànimes que ensenyen les ungles i donen voltes i més voltes damunt d’unes preocupacions creades per la literatura patològica.

A més a més, Strindberg és formidable en l’art de crear un ambient. Un ambient enrarit que pesa amb una llosa damunt del cor del que s’ho mira. Amb una lentitud i una sang freda de cirurgia va operant damunt de l’escena, sense precipitar res, analitzant-ho i dissecant-ho tot.

Però el diàleg de Strindberg sempre és esmaltat de gotes de sang; de les paraules d’aquest gran dramaturg en neix un panteix de cosa viva i adolorida.

És un excel·lent autor, però el seu fort no és precisament la simpatia.

*Les créanciers* és una de les seves obres més ponderades i més fines. Dos homes i una dona. Una dona fatal que perjudica sense malícia, d’una banalitat que agafa proporcions de transcendència en el cor del que l’estima. Tot el drama és la venjança del primer marit, una venjança implacable i refinada.

*Pain de menage*[sic] és un diàleg de Jules Renard, un diàleg amarg i sense pietat, com tot el que ha sortit de la ploma d'aquest autor, però vestit amb una disfressa coqueta i falsament inofensiva. És preciós d'acudits i de manera de dir les coses.

Amb aquestes obres ens hem pogut convèncer que France-Ellys és una actriu sorprenent, naturalíssima, sòbria, plena d'intel·ligència, sensible i afinada com poques.

Al costat d'ella, Mr. Vargas no queda tampoc apagat, és un actor de gran domini, dels que omplen l'escena de cap a cap amb la seva presència i l'imperi de la seva veu.

Molt bo també ens ha semblat el senyor Henry Roger, que fa una magnífica creació del seu personatge en *Les créanciers*, i Mr. Pierret i Mr. Puylagarde acaben d'arrodonir un quadre excel·lent de teatre francès dels millors que hem vist aquests darrers temps a Barcelona."

**Josep M. de SAGARRA. "Els Teatres: Romea: Tournée France-Ellys". *La Publicitat*, 12-V-1925, pàg. 4.**

Crítica reproduïda a: **Josep M. de SAGARRA: "Romea. *Le couple*, d'Amiel. *Les créanciers*, de Strindberg. *Pain de ménage*, de Jules Renard". Dins: Josep M. de SAGARRA. *Críiques de teatre "La Publicitat," 1922-1927. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona ; Edicions 62, 1987. (Monografies de teatre; 21), pàgs. 447-448.***

\* \* \*

"Asistimos al estallido final de un drama incubado durante años. Vino elaborándose calladamente en el alma decepcionada de Gustavo, como fuego subterráneo que termina por ocasionar pavoroso cataclismo. Es duro, es cruel ese drama de venganza; [de] algo que hondamente remueve el espíritu y nos hace sentir la poderosa fuerza de aquella pasión trocada en despiadado odio, que no se detiene ni frente al derrumbamiento de otra vida, queriendo arrastrar a la propia desdicha a quienes la originaron.

Ante los tres personajes descubrimos nuevos mundos de complicada psicología, que el prurito del autor se entretiene en ir mostrándonos, iluminando las sombras interiores por donde cunde la substancia dramática.

El escritor sueco Strindberg pone sobre las tablas recónditos sentimientos que rebosan del almario con intensidad que les presta invencible y enérgico impulso. Sin medias tintas, sin velos, los caracteres adquieren rasgos de robusta firmeza. Se opera sobre la carne viva, sin ningún linaje de compasión y sentimos que el bisturí rasga por abrir paso

hasta encontrar el corazón, que luego se nos mete por los ojos, con objeto de que nos percatemos bien de sus macas, para que nos horroricemos de tanta podredumbre.

Hay en todo eso un despectivo gesto hacia la mujer; más aún: verdadera repulsión por ella,[sic] Patentízase en la pintura de Tecla, divorciada de Gustavo, y casada luego con Adolfo. A ellos tres queda reducido cuanto ocurre.

El segundo esposo aparece vencido por la hechicería de su cónyuge; es materia dúctil en cuanto se le acerca y despliega sus infinitos arrumacos femeninos. Porque Tecla posee inagotables recursos con que dominarle: ingénuas[sic] coqueterías, mimos infantiles, sedosas ternuras, lágrimas, mentidos arrepentimientos... Toda la lira que viene al caso. Pero en Adolfo el padecer es continuo: que los sufrimientos por la veleidosa le torturan. Tiene a la mujer a quien ama; mas su felicidad está acibarada por causa de la misma que adora. Con todo, no llega a sospechar la verdad en toda su desnudez. La revelación aterradora la oye de labios de Gustavo, el primer marido, que le abre con crueldad los ojos a la realidad, que le dice cómo es Tecla, cuyas perversidades desconoce. Al igual que gotas de plomo derretido van cayendo sobre el alma de Adolfo las terribles palabras que le descubren lo ignorado en su mujer y que desploman su cuerpo y concluyen por quitarle la vida.

La venganza que saborea el otro, es ésta. Y contempla fríamente aquel cuadro, y [por] asco a Tecla, a quien, por unos momentos y para mayor hundirla en el desprecio, la hizo vislumbrar la vuelta a la felicidad de un tiempo. Acreedor de la que no es dable que recobre, se considera satisfecho con privar de la suya a los que a él se la arrebataron.

Comprende la obra tres diálogos: uno, entre el divorciado y el marido que le reemplazó — llena esto el primer acto—; otro, entre la mujer y el segundo esposo, y otro entre esa y aquel con quien estuvo casada. No cabe, pues, mayor sencillez aparente. Sin embargo, ¡qué drama más complejo! ¡cómo espaciase a cada frase, qué vuelo toma, qué alcance reviste! Y ello, yendo la procesión por dentro, con una calma que acrece la perfidia, [que en] resorte que conduce, como por carriles, al desenlace. Semeja imposible que pueda alcanzarse tan viva intensidad procediéndose con aquella calculada actitud de Gustavo, que hizo del pasado agravio un problema vengativo que resuelve por sus pasos contados, en el seguro de ir así en derechura a la solución que pretende. Se diría que se le ve afilar con el alma helada, y no sin gozo, el cuchillo con que hurgará para que por el resquicio penetre el veneno mortal: el de despojar de sus velos a la que es la falsía misma.

Hay que ver cómo la admirable actriz France-Ellys presta a la aleva[sic] Teresa los múltiples cambiantes que determinan su idiosincrasia: hay que seguirla muy de cerca en la variedad expresiva del rostro, en los tonos cambiantes de su voz, en los mutismos del personaje, cuando éste se debe transparentar en verdad. Y, sobre todo, no hay que apartar de su labor la vista en aquella postrera escena en que la emoción la invade y la artista entrega el alma a la situación que pone al drama cruenta contera.

Con dignidad interpretativa, muy justo al[sic] refleja la glacial y odiosa venganza de Gustavo, animó esta figura el señor Vargas. Acertado estuvo, asimismo, en la a su cargo el señor Roger.”

**M. RODRÍGUEZ CODOLÁ. “Música y Teatros: En el Romea: Veladas de teatro francés: Les Creanciers[sic]: drama, en dos actos, original de Augusto Strindberg”. *La Vanguardia*, 12-V-1925, pàg. 17.**

\* \* \*

“ROMEIA. - “Vetllades de teatre francès”

La companyia, davant la qual va l'eminent actriu Mme. France-Ellys, ens ha donat a conèixer tres obres de caràcter ben diferent, que han servit per a confirmar, no sols la vàlua de l'actriu francesa, ja esmentada, sinó la del personal que la secunda.

*Le vieil homme*, de Porto Riche, estrenat divendres, es basa en el mateix conflicte que donà ocasió a Targueneff[sic] d'escriure la seva delicada i melancòlica novel·la *El primer amor*. Pare i fill estimen una mateixa dona, i el pare, més experimentat i galan, obte[sic] la preferència. Però en el drama de Porto Riche una tercera persona en pateix d'això: la mare dle[sic] jove, muller de sa casa, dolça i assenyada, [q]ue estima apassionadament el seu marit.

En *Le vieil homme* el conflicte acaba en tragèdia. El fill, gènit[sic] exaltat i romàntic es suïcida.

L'anècdota però, és el menys important en aquest drama. El[sic] l'anàlisi que l'autor francès fa de les passions de cada personatge, la vibració punyent del diàleg i la bellesa literària dels conceptes el que [s]ubjuga i interessa en l'espectador. El tarannà del marit optimista[sic] i veleitos que perd l'“oremus” en at[...]ar<sup>262</sup> la dona que li agrada, sense adonar-se que es delata, ni preveure e[l] [...] <sup>263</sup> que produeix la catàstrofe que provoca és pintant magníficament. El mateix cal dir de la intrusa que ve a pertorbar la pau de la

---

<sup>262</sup> No es llegeix bé.

<sup>263</sup> No es llegeix bé.

família amb la seva refinada coqueteria i dissimulada perversitat. Quant a la protagonista. - Mme. France-Ellys interpretà d'una manera viva, [enorme]ment identificada amb els neguits i tortures que impulsen a rebel·lar-se contra aquell espòs inconscient y defensar el seu amor amb [...] <sup>264</sup> estridències de lleona -, és un tipus real i acabadíssim.

Amb tot, l'extensió de l'obra ens semblà excessiva, per bé que ha estat refosa i suprimit el final de la primera versió, que la feia mes[sic] inhumana. El primer acte resultat francament enlleïdor[sic].

*Le couple*, de Denys Amiel, ens ha deixat força indiferents. Ens trobem per centèssima vegada ddonant[sic] tombs a l'entorn de l'adulteri, que aquí no arriba a consumir-se.

Un matrimoni ben avingut que fuig del món per temor a desavenir-se en companyia d'un altre molt poc recomanable. Se'n van del foc per a caure a les brases. Amb la intimitat l'avorriment d'un estiu estem a punt d'assistir a un bescanvi repugnant de mullers. Sort que l'amor és sòlid en un dels matrimonis i la gelosia actua de fre.

La subtilitat del diàleg, propi dels escriptors de la talla de Dumiel[sic] i el perfecte coneixement de l'ofici dóna vida als tipus i animació a les escenes. Però comença a resultar-nos desplaent aquesta ostentació de minuciositat analítica dels homes de teatre franceses[sic] que d'un no res tracten de fer-ne una cosa transcendental.

Es[sic] plat fort i succulent d'aqueste[s] representacions ha estat, sense dubte l'obra de Strindberg, *Créanciers*.

Pocs com ell han sabut mantenir atent i anhelant un públic amb l'absència de moviment escènic i només amb l'expressió seca i tallant del verb. Un sol diàleg en el primer acte i dos en el segon. En el drama sols hi intervenen tres figures. Això és tot, i no es pot negar que gairebé resultaria impossible menys, per a desenrotllar un conflicte punyent d'una fonda humanitat com el que ens ofrena en *Créancies*[sic]. El creditor, aquí, és un marit burlat per una dona de la qual ha sigut víctima i juguina. Ella, "Tecla", viu actualment amb un pobre neuròpata al qual ha fet el seu esclau. Porten una existència de desenfrenat sensualisme que acabarà amb el malalt. "Gustave", el primer marit, compareix amb un nom suposat, aprofitant una absència d'ella. Es fa amic de l'altre, d'"Adolphe", i amb perfídia li sugiereix el dubte i el tortura amb reflexions d'home experimentat que coneix la vida, obrint-li els ulls respecte la dolenteria de "Trécla[sic]", inconstant i viciosa.

---

<sup>264</sup> No es llegeix bé.

“Thécla[sic]”, de tornada, endavina[sic] que algú ha burxat l'orella al seu amant, que l'ha girat, i la inquietud i la desconfiança l'eno[1·1]eixen. I, de sobte, “Gustave” se li atança[sic] com una fantasma venjadora.

Inútilment ella esmerça el seu poder de seducció. L'antic marit les hi canta clares, la rebrega, “presenta el seu compte”. Allí, darrera una porta el trist amant amb la mèdul·la reblanida escolta la terrible disputa. Surt a increpar la perversa i cau per a no aixecar-se mai més.

Ni hi ha una paraula sobrerera en aquesta meravellosa síntesi, ni que deixi de tenir una vir[o]llència mortal ni que no ens arribi al cor oprimint-lo com unes estenalles.

En aquest drama és on el [t]alen[sic]: la força expressiva i l'emoció amb què juga els seus papers, Mme France-Ellys, ha culminat emportant-se'n el fervor i l'entusiasme de la no gaire concurrència que ha assistit a Romea durant la present “tournée”. El personatge que interpretava en *Créanciers* és ben diferent del que interpretava en *Le vieil homme*, i ambdós han estat compresos d'una faiso magnífica per l'actriu. Això que també hem pogut observar en la comèdia *Le couple* i *Le pain du menage[sic]*, el deliciós diàleg de Jules Renard, ens diu que es tracta d'una artista que, ultra tenir una [intuïció] formidable, posseeix una gran ductilitat. France-Ellys no sembla una actriu; volem dir que no esmerça els recursos més o menys legals de les notabilitats. S'eixamora del caràcter i dels sentiments dels personatges i es deixa portar de la seva sensibilitat perpicàs. Viu i no representa. Al costat d'ella actua una altra actriu notable, Mme. Pradyll, elegant, [...] <sup>265</sup> és la nata per a interpretar dones de món, amb matisos de seducció i picardia ben encisers. Els actors, M. Vargas, M. Varny, M. Roger i M. [Pi]erret són de la bona fusta dels grans actors. Tots es distingeixen per la naturalitat i domini absolut de les taules, la qual cosa els permet treure conjunts excel·lents.

Es[sic] llàstima que aquesta “troupe” no hagi trobat entre nosaltres, un ma[...] <sup>266</sup> contingent d'admiradors.”

**P[rudenci]. B[ertrana] “Les estrenes: Romea.- Vetllades de teatre francès”. *La Veu de Catalunya*, 12-V-1925, edició del matí, pàg. 4.**

\* \* \*

---

<sup>265</sup> No es llegeix bé.

<sup>266</sup> No es llegeix bé.

“La compañía francesa de France Ellys representó en las veladas del domingo la famosa obra de Strindberg *Créanciers* y el diálogo de Jules Renard *Le pain de ménage*.

Confirmó plenamente en estas dos representaciones, la compañía francesa, la excelente impresión que produjo al público el primer día. Realmente, hacía mucho tiempo que no se había aplaudido en Barcelona, actriz de tan excelsas cualidades como France Ellys, de arte tan puro y tan refinada comprensión, y compañía tan homogénea y de tan admirable conjunto de interpretación.

Es *Créanciers* una de las obras más características de Strindberg por las ideas que expone y por reducirse toda la obra a tres diálogos.

Sólo una interpretación como la que alcanzó por parte de France Ellys y sus compañeros puede hacer interesar aquellas escenas y sólo el arte de los intérpretes por su gran intensidad y por justeza de cada una de las frases, logró cautivar.

Terminó la velada con el delicioso diálogo de Jules Renard *Le pain de ménage*, dicho de una manera exquisitamente deliciosa por la gran actriz francesa, el público la tributó calurosísimas ovaciones.”

**“Teatros y Cines: France-Ellys en Romea: despedida de la compañía francesa”. *Diario de Barcelona*, 13-V-1925, pàg. 17.**

\* \* \*

“Otra compañía francesa ha pasado por el escenario del teatro Romea: la de la célebre actriz France-Ellys, que ocupa un puesto preferente en el arte dramático de su país, ganado con su arte sobrio y digno, cuando solamente hace tres años que debutó con *La dama del mar*, de Ibsen y triunfó en toda la línea.

No es France-Ellys una de esas actrices que emprenden “tournées” para lucir las últimas toaletas de la moda de París. Es una artista dramática portentosa, de una rara sencillez en la manera de producirse y de naturalidad suma. Con un gesto, con una mirada, con una leve expresión de su faz, revela intensamente las emociones de su alma y vive los personajes que interpreta con perfecta compenetración y en todo momento hace alarde de una sensibilidad exquisita.

La compañía, al revés de otras que nos han visitado, y ahora son con frecuencia, las cuales generalmente cifran su éxito al prestigio artístico de la figura principal, ofrece un conjunto armónico. Es una formación artística de primer orden y a la cual el público ha



dispensado la atención que se merecía acudiendo al teatro como otras veces. La colonia francesa estuvo escasamente representada.

En todas las obras que puso en escena en esta breve “tournée” France Ellys y sus dignos compañeros han maravillado al selecto auditorio.

En *Le vieil homme* de Porto Riche, France-Ellys destacó magnanamente la figura de la mujer que lucha para salvar a su esposo y a su hijo de la fatal atracción de una mujer hermosa.

En *Le couple* de Denys Amiel, dicha eminente actriz demostró todo su talento disfrazando, con asombrosa naturalidad, sus pensamientos y sus actos.

En la obra de Strindberg *Les creanciers*[sic] su triunfo fué definitivo; matizó su papel con infinitos detalles de gran actriz y exteriorizó, con arte y verismo, todos los recursos de la coquetería y de la perversidad.

Finalmente en *Le maître de son coeur*, de Paul Raynal, drama anímico, France-Ellys y M. Vargas, actor notabilísimo, de gran corrección, maestro de naturalidad, que ha justificado su fama, dieron otra gallarda prueba de su arte admirable.

Se han distinguido también, en cuantos papeles han interpretado, Mme. Pradyll y MM. Varny y Puylagarde.

La selecta concurrencia que ha asistido a dichas funciones premióles con grandes y merecidísimos aplausos.”

**ZÁS. “Música y Teatros: la semana teatral: Romea”. *Diario del Comercio*, 13-V-1925, pàg. 1.**

\* \* \*

“*Le vieil homme*, de Georges de Porto Riche.

Heu's aquí una comèdia d'un considerable valor en el modern teatre francès. No és res de l'altre món, però no té la banalitat, la morbositat de les comèdies a base de l'adulteri. I és que Porto Riche, que és un artista, comprèn que hi ha quelcom més que la ximpleria de l'adulteri: la dignitat de la llar, l'amor als fills. La moralitat d'aquesta comèdia – terrible, fulminant, a la manera dels grecs – dóna la justa sensació d'horror cercada per l'autor.

Llàstima de què[sic] l'actor encarregat del rol de fill – un galan jove – saltés, ballés i cridés d'aquella manera tan estranya. Resultava d'un afemellament insuportable.

De Denys Amiel coneixíem una comèdia: *La souriante madame Beudet*. Ara ens dóna *Le Couple*. I ens dol que un autor de la dignitat, de la sobrietat de Denys Amiel, caigui també com tants en el manosejat, vulgaríssim y[sic] rampló tema de l'adulteri. Es[sic] que per a la dramàtica francesa no hi ha altre tema que aquest tan vil de l'adulteri? Es[sic] que no hi han altres personatges que els de l'esposa, el marit i l'amant? En *Le couple* hi ha moments en que[sic] aquests personatges arriben a fer veritable fàstic, veritable repulsió.

La més significativa de les obres representada per la companyia France Ellys, la de més valor moral i teatral, ètic i estètic és *Créanciers*, d'August Strindberg, el magnífic autor de *Pare* i *La senyoreta Júlia*.

En l'obra de Strindberg la dona és un animal dolent, pervers, sensual, capaç de, pel sol pler[sic] de deixar-se arrossegar pels seus instints, totes les canallades. Potser tingui raó Strindberg. Qui sap! El diàleg de *Créanciers* és dur, tallant, fiblant, cruel. Els personatges – que són tres durant els dos actes – no diuen més que el precís, que ço que han de dir. Però ho diuen d'una manera superba i magnífica.

La senyora France Ellys és una de les millors actrius franceses que hem vist de fa molts anys. Es intel·ligent, comprensiva, [sòbria], justa, ductilíssima. El senyor Vargas, un actor molt discret i aplomat.”

**BOB.** “Teló enlaire: unes representacions de teatre francès”. *L'Esquella de la Torratxa*, 2410 (15-V-1925), pàg. 320.

\* \* \*

### 1.3. *El padre* (1926)

“En el Goya

Toca a su fin la temporada de la compañía argentina Rivera de Rosas[sic], que con tanto éxito viene actuando en el teatro Goya, siendo la presente la última semana, y el domingo, día 10, la despedida de la compañía.

El viernes, día 8, se celebrará la función en honor y beneficio del primer actor y director señor Rivera[sic] de Rosas, habiendo elegido para ello la tragedia en tres actos de Augusto Strinberg[sic], *El padre*, en la que el beneficiado alcanzará un triunfo más a los muchos conquistados por la interpretación admirable que hace en el protagonista.

*El padre* es una obra universalmente conocida, cuya influencia filosófica se nota entre los más notables escritores dramáticos contemporáneos. Pocos escritores han conseguido como Strinberh[sic] hacer vibrar el alma del pueblo, con su filosofía realista de las relaciones de los dos sexos que compone la humanidad.

Otra de las novedades de esta última semana consiste en repriser[sic] la deliciosa comedia de Darío Nicomedi (no apta para señoritas), *Acidalia*, que se representará solamente durante los días del 4 al 7.”

*El Liberal*, 4-I-1926, pàg. [2].

\* \* \*

“El gran actor- i no és “coba”- Enric de Rosas, per a la funció del seu benefici, es disposa a representar *Padre*, la tragèdia de Strindberg. Aquesta nova ens ompla[sic] de satisfacció. Ara veurem – per fi! – teatre de debò.

Ja en parlarem.”

BOB. “Goya”. *L’Esquella de la Torratxa*, 2429 (8-I-1926), pàg. 20.

\* \* \*

“Con una gran entrada y ante un público entusiasta y selectísimo, celebró anoche, en el Goya, su función de beneficio el popular actor argentino Miguel[sic] de Rosas.

Como compensación a las “tonterías” - así dijo el simpático actor a la hora de las aclamaciones – que acaso haya podido cometer en la larga temporada efectuada en Barcelona, ha querido poner, a guisa de a[l]rón a su labor, la tragedia de Shimdberg[sic] *El Padre*, sintiéndose hondamente satisfecho el actor al ver que “aun” - textual – hay públicos inteligentes que gustan de las obras maestras.

Y así fué, en efecto, pues el público, al final de cada acto, tributó grandes ovaciones al autor, que, de pasada, demostraron que la obra era muy de su agrado.

La hora avanzada a que terminó la funciónh[sic] nos impide dedicar unas frases a la obra de Shindberg[sic], concretándonos a hacer resaltar el triunfo personal, rotundo y neto de Enrique de Rosas, que se ha revelado otra vez como un gran trágico.

Bien de los demás intérpretes, que se movieron con gran oportunidad y acierto, acompañando dignamente a su director.”

**E.G.C. “Última hora: por esos teatros: Goya. - Beneficio de Miguel de Rosas[sic]”. *El Diluvio*, 9-I-1926, pàg. 22.**

\* \* \*

“En el Goya

Beneficio de Enrique de Rosas

Para la función de su beneficio. Enrique de Rosas ha representado *Padre* la tragedia de Strindberg. Ya significa un acto de gran dignidad, de gran valentía el gesto de Enrique de Rosas interpretando *Padre*, una de las más fuertes, de las más complejas, de las más inquietantes tragedias del teatro moderno.

Al[gu]ien ha encasillado esta bellísima tragedia en el llamado “teatro de ideas”. Pero eso es una sandez, una estupidez. ¿”Teatro de ideas”? ¡No, no, de ninguna manera! Teatro de pasiones, de terribles pasiones de la carne y del alma. Teatro en el que las pasiones – la paternidad no es una idea, sino una pasión, - destruyen la vida y truncan el cerebro.

Claro que pertenece también al teatro de ideas, ya que sin ideas – como sin pasiones – no hay teatro posible. Ibsen, por ejemplo, tiene más puntos de contacto con Shakespeare, ya que si en el autor inglés la pasión se desborda, lo inunda, lo atropella todo, en el autor noruego la pasión, no por contenida, es menos terrible. Véanse, por ejep[sic]lo, *Brand. Pee[c] Gynt* – pronúnciese Pic Gu[n]t, - *Juan Gabriel B[a]rkman*. Son dramas de ideas, claro está, puesto que los ha escrito un hombre inteligente, pero son, por encima de todo, dramas de pasiones.

En Augusto Strindberg, el drama adquiere una mayor dureza una mayor crueldad. Es un drama el suyo – llámese *La señorita Julia, Acreedores, Padre, La danza de la muerte*, etcétera, - implacable, inexorable. Fustiga, golpea, hiere al espectador cada concepto, que da la sensación de ser corpóreo y ta[ll]ado en sílex. He aquí la única diferencia existente entre Ibsen y Strindberg. Domina en uno el análisis – el funesto ma[l] del siglo; - en otro, la pasión.

*Padre* es el drama de la lucha entre la estupidez y la inteligencia, es decir, de la Mujer – ese demon[i]o que Dios ha creado para nuestra condenación – y el Hombre. La inteligencia es la bondad, la nobleza, la lealtad, sentimientos que caracterizan al hombre. Cuando el hombre carece de dichos sentimientos, se convierte en un invertido y falta a su condición de hombre. El hombre – nos referimos al hombre normal, equilibrado, perfecto – no puede ser hipócrita, falso, doble, terco, rencoroso.

La maldad es la estupidez, a pesar de D'Annunzio y Nietzsche... Pero D'Annunzio es un tipo lamentable y grotesco atacado de egolatría, de manía exhibicionista, y Nietzsche fué un pobre enfermo y un solitario.

Enrique de Rosas – lo hemos dicho en otras ocasiones, - es un gran actor. En la interpretación del tipo central creado por Strindberg, estuvo genial, sencillamente genial. De voz, de gesto, de expresión. Pocas veces hemos visto un actor tan capacitado, tan digno. La responsabilidad era enorme. Enrique de Rosas la salvó con una facilidad, con una dignidad admirables.

Ma[til]de Rivera nos demostró ayer nuevamente la ductilidad de su temperamento. Se trata de una actriz atenta, perspicaz, que sabe darle al ente de ficción, una real[i]dad insuperable.

D[i]ego Martínez es un actor pulcro, correcto, que nos merece gran estima.

Los demás bien. “

**“Beneficio de Enrique de Rosas”. *El Liberal*, 9-1-1926, pàg. [1].**

\* \* \*

“Con la representación del hermoso drama *El Padre*, del autor sueco Augusto Strindberg, celebró anoche su función de honor y beneficio en el teatro Goya el notable actor argentino Enrique De Rosas.

La obra apareció en la cartelera anunciada como estreno en Barcelona, y hemos de hacer constar en esta crónica que hace muchos años fué estrenada en esta capital (mediante traducción debida a la pluma de nuestro compañero don José M.<sup>a</sup> Jordá). La traducción presentada por De Rosas está escrita por “El duende de la Colegiata”, pseudónimo que corresponde al escritor Fernández Arias.

El ilustre autor sueco Strindberg es, como saben nuestros lectores, uno de los dramaturgos que más sobresalieron en el teatro al terminar el siglo XIX y comienzos del XX. Su dramática se caracteriza por la enérgica expresión de un individualismo irreductible, sin otro ideal que el triunfo de la propia voluntad.

Su *Señorita Julia* produjo en el Teatro libre, de París, un escándalo.

En *El padre* presenta Strindberg el problema de la paternidad, generado por la duda de la legitimidad de la misma, duda que Shakespeare expuso en *Rey Lear*, y en *El abuelo* nuestro Pérez Galdós.

En el desarrollo escénico de ese estado de conciencia, que encarna en el drama el personaje “El Capitán”, el autor sueco aborda con valentía y cultura vastísima dicho problema moral, planteándolo con lógica aplastante, con científico rigor en el proceso

morboso, y mediante una técnica vigorosa, adornada con toques de inspiración robusta y que le permite el uso de frases audaces sin quebranto de la belleza.

Aparte ese problema, figura en *El padre* otro interesantísimo, cual es el de la lucha del marido y de la esposa, de estas dos voluntades, para llegar una de ellas a sojuzgar a la otra, para anularla, para aniquilarla e imperar despóticamente en los dominios morales y materiales de la familia. Strindberg, dilatando el campo de esta lucha, la emplaza, no tan sólo en el hogar, sino que le dá carácter universal de eterna lucha entre el hombre y la mujer, y otorga en ella la victoria a la mujer, la cual proclama, con esta victoria, el triunfo del individualismo irreductible. La duda de paternidad sirve de fondo al cuadro de esta lucha.

Triunfa la mujer, sale vencedora “Laura” en esta obra, pero las armas de que se vale para la lucha son [t]odos los ardides de que dispone la feminidad para entorpecer, para aniquilar la vida libre del hombre, y si ella resulta victoriosa en el drama, en la realidad de la vida es atacada con acerbidad por Strindberg, presentándola enconada y peligrosísima enemiga.

“El capitán” que en este drama vive en continua y trágica tortura moral y que cae prisionero en la red de la camisa de fuerza que le prepara arteramente la esposa, clara alegoría es de que la mujer ha encadenado en el mundo a “Prometeo”, al hombre, a la roca de sus veleidades.

Enrique de Rosas interpretó “El Capitán”, viviendo sus amarguras, sufriendo sus tormentos, lanzando desgarradores gritos de dolor. El proceso moral halló en sus gestos y en sus frases expresión elocuentísima, sin que en ningún momento forzara el curso de la marcha natural de los sentimientos en busca de efectos de ropel; rindió en todas sus frases veneración al espíritu del poeta. Así se trabaja, así se conquistan legítimos honores, así se labra una fama sólida.

Le secundaron Matilde Rivera, Carlota Rossi, Diego Martínez, Samuel Giménez, Pilar Gómez, Ricardo de Rosas y Antonio Suárez, emulados todos ellos por el vuelo magistral de Enrique de Rosas.

El beneficiado alcanzó una ovación al final del segundo acto y fué llamado al proscenio al final de cada jornada junto con los demás intérpretes. Terminada la obra se vió obligado, requerido por los aplausos del público, a dirigirle la palabra, y expresó su agradecimiento por las muestras de simpatía con que había recibido Barcelona su

actuación, rogando al auditorio le dispensara ligeras faltas anteriores en gracia al esfuerzo que suponía la representación de la obra que acababa de aplaudir.”

**BERNAT Y DURÁN.** “Teatros y Cines: los beneficios de anoche: el de Enrique de Rosas: el drama *El padre*, de Strindberg”. *El Noticiero Universal*, 9-I-1926, pàg. 4.

\* \* \*

“En el teatro había expectación el viernes por conocer la obra fuerte del escritor Stindker[*sic*]. Además, se trataba de una tragedia, cuyo género es tan distinto y opuesto al que hemos visto en el Goya a la compañía argentina.

Y esa obra sería había sido elegida por Enrique De Rosas para su beneficio, como significativa señal de sus dotes de gran artista de mérito, lejos de esos vodeviles que tan frecuentemente ha representado.

Todos los precedentes auguraban un triunfo, y ese triunfo fue logrado plenamente por el beneficiado.

La tragedia *El padre* es cruda, es dolorosa, es profunda. Entre dos seres que deben ser felices y llevarse bien, como todo buen matrimonio, se yergue un odio brutal.

La razón no puede ser más que una, como una es la lógica. Y dos caracteres opuestos, como dos líneas paralelas no pueden sin torceduras (que son claudicaciones) llegar nunca a juntarse. Se plantea un conflicto doloroso (repudiable en absoluto) entre el derecho que asiste a los padres con respeto a la educación de sus hijos y el conflicto después de una trayectoria de crueldades y horrores, acaba en tragedia.

La obra está hecha a base de parlamentos filosóficos y científicos, y se pierde en fríos razonamientos y elucubraciones analíticas, para llevar al ánimo del espectador hacia un caso extraño, raro, un caso patológico, un estado de morbosidad cerebral en la mujer, y un caso de melancolía cerebral, de agotamiento en el hombre, más propio de la clínica o el anfiteatro científico que de las tablas del escenario.



Se adivina en su estructura una influencia del teatro alemán, y por su ambiente extraño y su forma, una tendencia ibseniana.

Al público interesó vivamente la obra tan llena de emoción, y al final de cada acto aplaudió largamente.

Enrique de Rosas tuvo una noche memorable. Se mostró como un actor eminente y en el trágico papel de “El capitán” consiguió un triunfo personal tan enorme, que él solo basta para la consagración de un artista.

De Rosas, consagrado por todos los públicos, anteanoche, unió un éxito más y de relieve, a los que tiene ganados en buena lid.

Matilde Rivera hizo una Laura sobria, astuta y pérfida con una perfección tal que logró llevar a la sala una ola de antipatía. Y un papel tan difícil y delicado como el que la notable actriz tuvo a su cargo, necesita un estudio y una compenetración grandes, que la señora Rivera mostró plenamente interpretando con justeza.

Carlota Rosi y Pilar Gomar, se lucieron en sus papeles respectivos, y Samuel Giménez, Diego Martínez y R. de Rosas estuvieron muy discretos en los suyos.

Luego pusieron una pieza titulada *La paz en casa*, donde el matrimonio De Rosas-Rivera, hicieron reír con sus grandes dotes cómicas y su gracia tan natural y sin afectación.

Enrique De Rosas, dirigió la palabra al público tras insistentes aplausos y ruegos, y fueron sus frases una sinceración noble de su actuación.

Si en las obras representadas anteriormente hubo nebulosidades de gusto equívoco (*Acidalia* y *El perfume del pecado* entre otras), el director de la compañía, con su obra última y sus frases sinceras, quiso que de su visita a Barcelona quedase el recuerdo de una buena situación artística.”

**JOMART. “Los Teatros: En el Goya: *El padre*, tragedia en tres actos de Stindker[sic].” *Gaceta de Cataluña*, 10-1-1926, pàg. 2.**

\* \* \*

“Aquesta obra ens duu a la memòria els temps gloriosos del Teatre de les Arts i la primera representació de la traducció catalana, feta pel nostre amic Josep Maria Jordà, del famós drama de Strindberg. Algunes companyies estrangeres han dut en el seu repertori aquest drama desesperat, però feia ja bastants anys que no l’havíem vist anunciat a cap cartell. El senyor De Rosas, en representar-lo el dia del seu benefici, ens ha fet un favor que li agraïm, primer de tot perquè després d’haver donat algunes obres de mèrit literari discutible, ha volgut acomiadar-se aquesta vegada amb una peça teatral de convicció, de les més apassionants i més fortes del teatre modern. Després li hem d’agrair tot l’amor i entusiasme que ha posat en l’obra, i la manera excel·lent com ha fet viure el personatge torturat i obsessionat fins a fer-lo sentir pel públic amb tota la passió i l’emoció que el drama requereix.

*El pare*, es pot dir que amb *La senyoreta Júlia* ve a ésser el més sobresortint del teatre de Strindberg, i es pot dir també que en *El pare* hi ha tot el pensament i totes les aportacions teatrals de l’escriptor suec.

Strindberg entre els dramaturgs moderns ocupa un lloc eminentíssim; després d’Ibsen, podríem dir que és la figura més gran que han produït els països escandinaus a darreries del segle passat.

Sense que en Strindberg s’hi trobi la grandesa poètica ni la profunda humanitat d’Ibsen, en el seu teatre, però, hi ha una preocupació més moderna, una audàcia més positiva. El pessimisme sexual de Strindberg és l’esgarip dolorós de tots els seus personatges. El problema teatral que es proposa sempre és analitzar i explicar la rivalitat sexual i espiritual entre l’home i la dona.

Això, en Strindberg, és una obsessió que arriba a ésser morbosa, arriba a deformar la vida i a estrangular les accions, per a obeir el seu punt de vista negre i amargat.

En *El pare*, la tragèdia de l’home davant del misteri de la fidelitat femenina, l’obsessió sexual destruint de mica en mica tota la força viril i totes les altes facultats de l’esperit, fins a produir la bogeria i l’atac cerebral, produeixen un efecte dramàtic enorme. Poques obres del teatre modern donen la sensació d’un tema analitzat i escorcollat per tots quatre costats com *El pare* de Strindberg.

L’espectador se no se sent pas convençut ni satisfet, però se sent impressionat, interessat d’una manera vivíssima, davant d’aquesta tragèdia, produïda per un prejudici de l’autor, però que s’aguanta i vibra com una tragèdia de carn i ossos.

Arriba un moment en què l'afany científic, el desfici dialèctic de l'autor, aclapara la personalitat dels herois, i aleshores hom veu damunt de l'escenari no els actors precisament, sinó l'encarnació diabòlica d'unes idees imperatives, que l'autor vol clavar com uns claus dins el cervell de l'espectador.

La interpretació d'aquesta obra, és un luxe que només es poden permetre els actors intel·ligents, que posseeixin tota la gamma de facultats necessàries per a produir les sensacions que van de la passió més sana a la patologia més complicada.

El senyor De Rosas va demostrar d'una manera perfecta tota l'amplitud del seu talent i de la seva força teatral, va fer una creació comparable als millors moments escènics que hem tingut el gust d'aplaudir en els nostres teatres.

El públic l'ovacionà com se mereixia i l'actor gentilment donà les gràcies als espectadors.”

**Josep M. de SAGARRA. “Els Teatres: GOYA. – Benefici d'Enric de Rosas. *El Padre*, de Strindberg. *La Publicitat*, 10-I-1926, pàg. 7.**

Crítica reproduïda a: **Josep M. de SAGARRA: “GOYA. *El padre*, de Strindberg”. Dins: Josep M. de SAGARRA. *Críiques de teatre “La Publicitat,” 1922-1927. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona ; Edicions 62, 1987. (Monografies de teatre; 21), pàgs. 448-450.***

\* \* \*

“Enrique de Rosas, el excelente actor argentino que en su breve actuación en el teatro de la Ronda se ha captado tantas simpatías, celebró el viernes por la noche su función de beneficio.

Quiso Enrique de Rosas, que como actor cómico ha alcanzado justa fama demostrar que en lo trágico sabe también triunfar y en noche tan memorable como la de su beneficio, en la que se pusieron, dicho sea de paso, de manifiesto las simpatías que se ha captado en Barcelona, eligió la tragedia de Stindberg[sic] *El Padre*.

Enrique de Rosas alcanzó un enorme triunfo y su fama de actor completo, que lo mismo hace vivir en escena lo cómico que lo trágico, quedó justamente consolidada.

La compañía Rivera de Rosas, que ha hecho una brillantísima campaña, se despidió anoche y el próximo viernes[sic] debutará la de Ernesto Vilches en la que figura como primera actriz Irene López Heredia.

El debut de Vilches, después de su larga ausencia, es esperado con expectación.”

**“Por los teatros: beneficio de Enrique de Rosas en el Goya: el viernes debutará Ernesto Vilches: Dos estrenos en el Nuevo”. *La Aurora: Diario republicano*, 12-I-1926, pàg. 1.**

\* \* \*

Este gran actor, cuyos méritos hemos ponderado en anteriores comentarios, escogió para su beneficio una obra de altos vuelos dramáticos, *El Padre*, del sueco Strindberg, que ya se estrenó en Barcelona hace algunos años.

La lucha de la superioridad individual entre el hombre y la mujer es el elemento ideológico del drama. La libertad del individuo sale resentida a través de los sufrimientos con que la vida le combate.

nunciación[sic]<sup>267</sup> no era bastante inglesa, so-[sic] de sana vitalidad, sino un claro y violento ejemplo de la descomposición de la conciencia filosófica a fines del siglo pasado.

La tortura que el protagonista sufre queriendo desentrañar una duda de paternidad legítima o ilegítima, agudiza sobre manera el dramatismo del ambiente escénico. En realidad los estudios psicológicos que sucedieron al romanticismo, son una prolongación aguda y científica de éste.

Después de presenciar tales obras, considerables por su fondo y su forma, se concibe el derrotero frívolo que se inició luego en el teatro. Ahora sólo puede salvarlo un sentido intelectual y humano del humorismo: Un humorismo flexible y optimista, que no sea la [fatal] chirigota, sino que esté lleno de enjundia humana; un humorismo capaz de contener medula destructora y constructiva a un tiempo, pero siempre hijo de una piedad religiosa inspirada en el gran espectáculo del mundo moderno. Sólo un sentimiento religioso, alegre y esperanzadamente religioso puede devolver la salud al mundo y al arte. Esta regeneración podrá tener muy larga fecha, pero es la única

---

<sup>267</sup> Falta un fragment.

posible. Y nótese que semejante sentido “religioso” está muy ligado a la manera social que estalla en las playas del espíritu. El socialismo es en el fondo una materia religiosa. Ningún dramaturgo representará la época actual, si no sabe reflejar en su sonrisa esperanzada la tempestad que ruge más o menos sordamente en todos los países y en todas las vidas.

Pero hablábamos de Enrique de Rosas. Su labor en el drama apabullante de Strindeberg[sic] es extraordinaria.

Toda la Compañía estuvo a gran altura. Estos esfuerzos artísticos – no aplaudimos ideologías – compensan un poco de ciertas frivolidades que olvidamos, como si no se hubieran representado en el teatro Goya.”

**J. de F. “La Escena: beneficio de Enrique de Rosas”. *El Correo Catalán*, 12-I-1926, pàg. 2.**

\* \* \*

“Amb la representació d’*El Pare*, de Strindberg, l’excel·lent companyia argentina Rivera-de Rosas ha acreditat una vegada més les seves qualitats innegables. El públic congregat al Goya sabé apreciar la tasca d’aquests distingits artistes i fou singularment colpit pel drama fosc i profund del gran autor nòrdic.”

**“D’ Espectacles”. *La Veu de Catalunya*, 12-I-1926, edició del vespre, pàg. 7.**

\* \* \*

“El eminente actor argentino don Enrique de Rosas, celebró su función en su honor y beneficio con la tragedia en tres actos *El Padre*, del célebre autor sueco Juan Augusto Strindberg.

Dicha tragedia fué representada hace ya bastantes años, traducida al catalán por el distinguido periodista don José M. <sup>a</sup> Jordá.

Su reposición evócanos los tiempos del “Teatro de las Artes” y de las “Vetllades Avenir” en que la juventud intelectual se deleitaba con el teatro de Ibsen y de otros

gloriosos autores que triunfaron plenamente con sus obras maestras, de fama universal a últimos del pasado y a principios del actual.

El autor de *Señorita Julia*, tragedia naturalista, su obra maestra, presenta en *El Padre* uno de sus temas obsesionantes: la hostilidad de la mujer contra el hombre, una lucha de voluntades en la cual la mujer tiende a dudar del hombre y con sus falsedades se eleva ilegítimamente y le vence hasta hacerle perder sus facultades mentales.

Los personajes son símbolos y las ideas que vierte el autor no están inspiradas en el drama que plantea entre marido y mujer, El Capitán y Laura, sino en una amplia visión de la humanidad.

Enrique de Rosas interpretó el personaje de El Capitán maravillosamente, puso en sus palabras sinceridad y emoción y en los momentos dramáticos estuvo a la altura de los colosos de la escena. De los restantes intérpretes sobresalieron Matilde Rivera y Carlota Rossi.

El público escuchó la obra con religioso silencio y prorrumpió en aplausos estruendosos al final de cada uno de los actos.

Al terminar la representación, el señor de Rosas pronunció unas palabras de agradecimiento para corresponder a las demostraciones de admiración que se le tributaban.”

**ZÁS. “Música y Teatros: la semana teatral: Goya”. *Diario del Comercio*, 13-I-1926, pàg. 1.**

\* \* \*

#### 1.4. *Davant la mort* (1936)

“Ha quedat fixada per al dia 9 de juny a la nit, la tercera representació teatral del Lyceum Club. Es posaran en escena, sota la direcció del prestigiós artista Artur Carbonell, les tres obres següents: *Davant la mort*, drama en un acte d’Strindberg; *Un prometatge*, farsa en un acte, de Tchèkov[sic], i *La innocent*, peça en un acte, de H. R. Lenormand. Aquestes tres obres són estrenes a Barcelona. Per a detalls a Lyceum Club (Fontanella, 18. tercer) i Llibreria Catalònia.”

**“El Teatre: la propera sessió de Lyceum Club”. *La Humanitat*, 3-VI-1936, pàg. 2.**

**Notícia semblant: “Teatral: Lyceum Club a la Sala Studium”. *El Matí*, 5-VI-1936, pàg. 15.**

\* \* \*

“Les representacions del grup amateur de Lyceum Club só[sic] sempre esperades amb interès. La d’enguany, que tindrà lloc demà, a les deu de la nit, al Teatre Studium, promet d’ésser un veritable esdeveniment. S’estrenaran tres decoracions projectades pel pintor Artur Carbonell, el qual és a la vegada director artístic d’aquestes representacions. Aquestes decoracions han estat pintades pel conegut escenògraf Pons Palau. Per l’obra d’Strindberg, *Davant la mort*, l’acció de la qual passa a Suïssa, l’any 1880, una senyora estrangera, resident a Barcelona, ha cedit uns magnífics vestits autèntics d’aquella època. I per a les altres dues obres, *Un prometatge* de Tchékhov[sic], i *La innocent*, de Lenormand, els vestits han estat projectats per Artur Carbonell, i la confecció, dirigida per la decoradora Mercè Ros.

La primera representació de teatre amateur de Lyceum Club, tingué lloc fa dos anys. Alfred de Musset, Tristand[sic] Bernard i Bernard Shaw foren els autors escollits en aquesta primera sessió. En la segona sessió – 8 d’abril de l’any passat – ens presentaren obres d’O’Neill, Schitzler[sic] i Pirandello. I demà, tercera sessió: Strindberg, Tchèkhov[sic] i Lenormad.

Amb aquest senzill paràgraf podríem estalviar-nos tot altre comentari. Els noms dels autors bastarien per acreditar de corresponsals del bon gust o de la bona orientació aquest conjunt d'entusiastes – en femení – que organitza anualment les vetllades teatrals del Lyceum Club. Hem promès, però, fer-ne una crònica més extensa, i ací va:

Les sessions del Lyceum Club van avalades per un nom: 1 d'un artista-director escenògraf: Artur Carbonell[sic], qui amb aquests sessions s'ha acreditat d'expertíssim director i un dels valors més rellevants en aquest sentit.

Les obres d'enguany són: *Davant la mort*, drama en un acte, de Strindberg; *Un prometatge*, farsa, de Tchékov[sic], i *La Innocent*, de Lenormand.

Naturalment que unes obres d'aquesta qualitat semblen de moment un perill en mans d'aficionats. Però el fet d'haver-les triades, ja demostra en els seus intèrprets un esperit d'exigència, una alta ambició artística que és el que més trobem a mancar habitualment a les nostres companyies amateurs. Altrament, al nom d'Artur Carbonell ja és per ell mateix una garantia. Tots aquells que segueixen amb interès les escasses personalitats de teatre d'art realitzades modernament a Catalunya, coneixen el seu entusiasme pel teatre, el seu gust i el seu coneixement dels recursos escenogràfics.

Els intèrprets d'aquestes obres són ja coneguts pel nostre públic. De Gertrudis Millàs, qui s'ha donat a conèixer en aquestes sessions, en dèiem l'any passat, en aquest mateix lloc: “Gertrudis Millàs ens demostrà que és una gran actriu. Així, simplement, i sense retrocedir: una gran actriu. Amb quina força jugà ahir aquesta noia, el paper grandios d'aquesta “Senyora Rowland”! Quin esclat tan autèntic va fer-la bategar en la realització d'aquest paper, que la difícil figura d'O'Neill se'ns va oferir amb tot el seu dramatisme, amb tota la seva tràgica versemblança! Gertrudis Millàs va matisar tots els moments, va centrar, al llarg dels trenta cinc minuts de l'obra, l'atenció, l'emoció crispada dels espectadors. No podíem pas imaginar-nos que una actriu amateur donés una tan vivíssima realitat als darrers moments de la comèdia. Gertrudis Millàs va superar de molt, les nostres esperances.”

I una altra actriu excel·lent, Marcel·la Albert[sic] de Pous, dèiem: “Aquesta actriu amateur és, també una actriu tràgica de gran envergadura. Comprenqué el seu paper i s'hi lliurà amb ànima. La seva aparició a escena, la seva actuació bastarien per a fer-la creditora dels millors qualificatius.



Aquestes sessions del Lyceum Club van guanyant cada any. La tradició les va embellint i, ara com ara, es podria dir que si algun any Liceum[sic] Club deixés d'oferir-nos-la, la trobaríem a mancar.”

**GIN. “El Teatre – la Música: Demà el “Lyceum Club” de Barcelona en la seva tercera representació de teatre amateur: Strindberg, Tchékhov[sic], Lenormand.” *L’Instant*, 8-VI-1936, pàg. 6.**

Notícia semblant: “Els amateurs del Lyceum Club”. *Última Hora*, 8-VI-1936, pàg. 5.

Notícia semblant: “Teatros y Cines: “Lyceum Club”: esta noche en el teatro Studium”. *La Noche*, 9-VI-1936, pàg. 15.

\* \* \*

“Lyceum Club de Barcelona

### TERCERA REPRESENTACIÓN DE TEATRO AMATEUR

Pasado mañana tendrá lugar en el teatro Studium, organizada por el Lyceum Club, una verdadera solemnidad teatral, la tercera representación de teatro amateur.

#### PROGRAMA:

*Davant la mort*, drama en un acto de A. Strindberg. Traducción: María Carratalá. Estreno.

#### Personajes:

Adela	Marcela[sic] Auber[sic]
Anneta	Montserrat Pahissa
Teresa	Gertrudis Millàs
El senyor Duran	Rogelio Serra
Antoni	José Mirabent

*Un prometatge*, farsa en un acto, d'Antone[sic] Tchékhov[sic]. Traducción: Lina Sitjes. Estreno.

#### Personajes:

Natàlia Estefánovna	Gertrudis Millàs
Ivan Vassiliévitch	Martí de Riquer
Estefani Estefánovitcc	Rogelio Serra

*La Innocent*, pieza en un acto de H. R. Lenormand. Traducción: María Carratalá. Estreno.

#### Personajes:

Tóta	Marcela[sic] Aubert
La dona	Montserrat Pahissa
Genoveva	Gertrudis Millàs
L'hostalera	Maria Rosich
L'home	Daniel Planas

El noi Balmaz	José Mirabent
El company	Manuel Pous
El vell	Rogelio Serra
Dirección	Artur Carbonell

Invitaciones Lyceum Club de Barcelona, Fontanella, 18 3.º, teléfono 10387.”

**“Teatros: Lyceum Club de Barcelona: tercera representación de teatro amateur”. *El Diluvio*, 9-VI-1936, pàg. 10.**

\* \* \*

“Aquesta nit, al teatre Studium tindrà lloc la representació amateur de Lyceum Club. S'estrenaran les obres *Davant la mort*, de Strinrberg[sic]; *Un prometatge* de Tchékov[sic], i *La innocent*, de Lenormand, les quals seran interpretades per les senyores Marcel·la Auber[sic], Gertrudis Millàs, Montserrat Pahissa i Maria Rosich; i els senyors Josep Bover, Daniel Planas, Manuel Pous, Martí de Riquer i Rogeli Serra. La direcció artística a càrrec d'Artur Carbonell. Per a detalls, a la Sala Studium (Bailén, 72).

**“Teatral: Teatre Studium”. *El Matí*, 9-VI-1936, pàg. 1**

Notícia semblant: “Liceum[sic] Club”. *Las Noticias*, 9-VI-1936, pàg. 7.

Notícia semblant: “Teatre, Cinema, Ràdio: Lyceum Club”. *La Veu de Catalunya*, 9-VI-1936, pàg. 11.

\* \* \*

“El grup amateur del Lyceum Club és una de les nostres més interessants agrupacions teatrals. El fet de no donar sinó una vetllada a l'any vol dir la preparació, la cura amb què aquests aficionats es presenten al públic, i aquest respecte pel teatre vol dir quina passió artística els anima.

Això fa que les representacions amateur de Lyceum Club siguin esperades sempre amb interès. La d'enguany, que tindrà lloc avui, dimarts, a les deu de la nit, al teatre Studium, promet ésser un veritable esdeveniment. S'estrenaran tres decoracions projectades pel pintor Artur Carbonell, el qual és a la vegada el director artístic d'aquestes representacions; aquestes decoracions han estat pintades pel conegut escenògraf Pous Palau. Per a l'obra de Strindberg “*Davant la mort*”, l'acció de la qual passa a Suïssa l'any 1880, una senyora estrangera resident a Barcelona ha cedit uns

magnífics vestits autèntics d'aquella època. I per a les altres dues obres: “*Un prometatge*”, de Txèkov[sic], i “*La innocent*”, de Lenormand, els vestits han estat projectats per Artur Carbonell i la confecció dirigida per la decoradora Mercè Ros.

El repartiment de les obres és el següent:

“*Davant la mort*”. – Adela, Marcel·la Aubert; Annetta, Montserrat Pahissa; Teresa, Gertrudis Millàs; el senyor Duran, Rogeli Serra; Antoni, Josep Mirabent.

“*Un prometatge*”. – Natàlia Estefànovna, Gertrudis Millàs; Ivan Vassiliévitch Lòmov, Martí de Riquer; Estafani Estefànovitch Txubúkov, Rogeli Serra.

“*La innocent*”. – Tòta, Marcel·la Aubert; La dona, Montserrat Pahissa; Genoveva, Gertrudis Millàs; L’hostalera, Maria Rosich; L’home, Daniel Planes; El noi Balmaz, Josep Mirabent; El company, Manuel Pous; El vell, Rogeli Serra.”

**“Avui al Teatre Studium: un bon programa de teatre estranger: Strindberg, Txècov[sic] i Lenormand interpretats pel grup amateur de Lyceum Club”. *La Publicitat*, 9-VI-1936, pàg. 9.**

\* \* \*

“Pot dir-se que aquestes sessions de Lyceum Club vénen, cada anys[sic], a finals de temporada, a treure’ns de la boca el mal regust aglomerat durant tota la temporada, per tantes representacions de teatre amateur que, desorientades de bon començament, o seguint l’honorable règim d’una de freda i una de calenta, ens obliguen a veure els voluntariosos aficionats de Catalunya. Aquestes sessions de Lyceum Club, són una autèntica exposició de refinament, d’orientació i de bon gust. I que consti una cosa: ahir, per exemple, actuaren en el conjunt de Lyceum Club, elements que ens consta que no són actors, que mai no han somniat d’ésser-ho i que, posats a fer sense una direcció, s’embarbussarien i fallarien de mig a mig. ¿D’on ha de venir, per exemple, a Martí de Riquer, aquella impecable cristal·lització de l’Ivan Vassiliévitch Lòmov, que ahir ens va oferir davant la nostra estupefacció creixent? I no obstant, no solament va sortir-se’n, sinó que va sortir-se’n amb una fortuna excepcional. Això es deu, és clar, a ell i a la seva orientació i mal·leabilitat, però permeteu de cedir una part del seu encert i de la responsabilitat d’aquest, al director de l’espectacle que, el mateix que ha fet amb Martí de Riquer, ha fet amb les obres, en llur presentació de conjunt, en la “mise en scène”.

No pot dubtar-se tampoc que aquest bon gust, és un bon gust total, que va des de la tria de les obres als més íntims detalls de l’espectacle. Les obres triades ahir, no són

simplement tres obres interessants o divertides; acompleixen, a més a més, per a l'estudiós del teatre, un objectiu d'experiment. *Davant la mort*, de Strindberg, per exemple, correspon a un tipus de teatre “demodée”[sic], que tot i la seva falla essencial, que li ve d'un excessiu servilisme als corrents de l'època, no us atreviríeu a judicar amb una mesura massa estricta, sinó que justificariéu precisament per la utilitat de la perspectiva, que us permet de veure el temps que ha passat, i de fer una classificació i un judici, i de veure el procés d'una tradició teatral que en aquells moments, i amb aquell autor, arribava a un punt estrafalari i alambicat. Avui ens semblen simplement massa desenfadadament teatrals – en el pitjor sentit del mot – els insults que aquelles tres filles llancen contra un pobre home que està a punt de suïcidar-se per salvar-les a elles; ens sembla massa carregada l'atmosfera de tot plegat; però no hi ha dubte que es tracta d'una obra simptomàtica d'un autor per ell mateix característic d'una manera de fer. Es aquesta qualitat d'experiment la que agraïrem, sobretot amb la tria d'aquesta obra, que ha estat realitzada pels elements del Lyceum Club, amb una propietat magnífica. Els intèrprets d'aquesta obra foren: Marcel·la Auber[sic], Montserrat Pahissa, Gertrudis Millàs, Rogeli Serra i Josep Mirabent. Ens estalviarem els qualificatius elogiosos a cadascun d'ells – en el repartiment d'aquesta obra i en els de les altres dues – perquè tots ells, a una mateixa alçària, aconseguiren, per un igual, donar vida autèntica i versemblant a l'obra.

*Un prometatge* de Tchékhov[sic], és simplement un joiell; una meravella senzilla, realitzada amb una simplicitat d'elements i de procediments excepcionals. Tres personatges que són tres troballes; tres fesomies pròpies, caricaturals i gracioses, i un assumpte molt més profund, si és volgués, del que es dóna a entendre a simple vista a través del diàleg viu, i sense transcendència aparent. Tchékhov[sic], amb aquesta obra, s'ha descobert totalment. No és possible, en més poc espai, en més poc assumpte, donar a entendre tantes coses. No és possible, si no es tracta d'un autor genial. Difícilment podria haver-se trobat una altra obra més adient, més divertida i més característica que aquest “prometatge” divertit. Els intèrprets d'aquesta obra foren: Gertrudis Millàs, Martí de Riquer i Rogeli Serra.

Finalment, *La innocent*, de Lenormand, d'un tema bell, de farsa o faula poètica, arrodoní el programa. No farem cap comentari sobre la personalitat de Lenormand, i ens voldríem referir, sobretot, a l'encert que representa la inclusió d'aquesta obra en el programa, amb la qual s'ha aconseguit acabar de donar aquesta visió fugaç, i ben fixada del nostre total teatre modern. Han intervingut en aquesta obra: Marcel·la Auber[sic],

Montserrat Pahissa, Gertrudis Millàs, Maria Rosic, Daniel Planes, Josep Mirabent, Manuel Pous i Rogeli Serra.

Un paràgraf a part per la presentació, impecable. No es tracta solament de les taules, i per tant dels ressorts de la llum i dels colors damunt dels decorats. Es tracta també d'una justesa impressionant en la reconstrucció i submissió a les èpoques i als llocs, en esclats de fantasia de traç segur, d'un efecte eficaçíssim. Artur Carbonell, no es dedica correntment a aquestes tasques, i només dóna el seu esforç a aquestes escadusseres representacions de Lyceum Club. És una llàstima. En Artur Carbonell, hi ha un dels nostres millors decoradors del teatre modern, i cal recordar-se d'aquest nom. La seva tasca de director ha estat paral·lela al seu triomf, com a decorador i presentador plàstic de la cosa.

La sessió fou un èxit. Els aplaudiments, fecunds, i la sala plena d'aquella gent davant la qual no us donaríeu vergonya de representar l'obra de més qualitat.”

**Ignasi AGUSTÍ. “El Teatre – la Música: Strindberg, Tchékhov[sic] i Lenormand, pel grup escènic del Lyceum Club: la sessió d'ahir a la Sala Studium. Direcció d'Artur Carbonell, admirable”. *L'Instant*, 10-VI-1936, pàg. 6.**

\* \* \*

“Els noms de Strindberg, Tchékhov[sic] i Lenormand eren, evidentment, una garantia de l'alta qualitat de les obres que la secció teatral del Lyceum Club presentà ahir, sota la direcció d'Artur Carbonell, en la seva tercera representació de teatre amateur.

Tres obres en un acte representatives de l'estil dels tres grans escriptors. Una tragèdia familiar, en un ambient de sordidesa moral magníficament descrita, la del torturat escriptor nòrdic. Una deliciosa comèdia de matisos psicològics la de Tchékhov[sic] i un quadre punyent, impregnat de poesia, la de Lenormand.

Bona la interpretació i impecable la presentació d'una exquisidesa ambiental que sols ens és factible d'admirar en aquestes sessions que de tard en tard ens ofereix Artur Carbonell.”

**“Una bona vetllada amateur”. *Última Hora*, 10-VI-1936, pàg. 7.**

\* \* \*

“Ante un público selectísimo que llenaba totalmente la coquetona sala del Teatro Studium, se celebró la tercera representación del teatro amateur, organizada por el Lyceum Club de Barcelona, en cuya sesión se estrenaron tres interesantes obras adaptadas al catalán por notables escritoras.

*Devant[sic] la mort* de A. Strindberg. En la primera de ellas, original de A. Strindberg, adaptada al catalán por María Carratalá, *Devant[sic] la mort*, se nos presenta el drama – más propiamente dicho, tragedia -, de un abúlico padre que ante la ruina y la miseria que acechan a su familia, no encuentra mejor solución que incendiar su propia casa, para que los suyos puedan cobrar la prima del seguro, suicidándose después para evitarse la vergüenza de verse acusado de incendiario.

Contiene la obra tipos excelentemente trazados, peor[sic] en conjunto la obra a causa de su exagerado realismo resulta de una crudeza un tanto desagradable.

*Un prometatge* de Anton Tchekhov[sic]. Esta obra traducida por Lina Sitges[sic], es una graciosísima farsa rusa, cuyo protagonista principal – joven apocado que se atreve a solicitar la mano de su enamorada, para reñir enseguida por cualquier nimiedad – parece hecho adrede para las condiciones interpretativas del notable “amateur” Martí de Riquer, que logró una formidable creación de su “Ivan Vassilevitch”, derrochando en el tipo creado una excelente vis cómica que le acreditó, como uno de los mejores actores en esta especialidad.

*L’Inocent[sic]* de H. R. Lenormand. Y como final, nos ofrecieron esta obra traducida por María Carratalá, con admirables aciertos y fué motivo de amplio lucimiento para otro componente de dicho Club: la señorita Marcela[sic] Auber[sic], feliz intérprete de “Tota”, muchacha pueblerina que a causa del atraso mental que padece, es la burla de todos los vecinos y cuya inconsciencia pretenden aprovechar para fines perversos.

Los intérpretes que intervinieron en el reparto de todas la obras, señoritas Auber[sic], Carbonell, Millás, Pahissa, y señores Serra, de Riquer, Planas, Pous, Bober y Mirabent, demostraron cumplidamente sus notables condiciones de actores teatrales. Asimismo expertísima la dirección artística y muy apropiados y vistosos los decorados, a cargo de don Arturo Carbonell.

Los trajes de las tres obras adecuados al ambiente de cada una de ellas, fueron proyectados por el mismo señor Carbonell y confeccionados bajo la dirección de la decoradora señora Mercedes Ros.

En resumen, una fiesta de arte muy agradable, que constituyó otro éxito de organización.”

**V. “Teatros y Cines: una selecta función en el Studium, organizada por el “Lyceum Club”: teatro catalán amateur”. *La Noche*, 11-VI-1936, pàg. 15.**

\* \* \*

“Lyceum Club de Barcelona lo integran damas. Damas jóvenes y bellas en su mayoría; menos jóvenes y simpáticas las restantes. Todas se embellecen más aún por su amor al arte. Desde luego, por su amor a las artes teatrales. Unas interviniendo en la representación, otras asistiendo a ella, todas colaboran entusiastas.

En su última sesión, el martes, Lyceum Club nos brindó el estreno de tres obritas interesantes. Una, la primera, la más endeble y por su género trasnochada, se titula *Davant la mort*. Un acto de Augusto Strindberg, el gran misógino, el terrible enemigo de las mujeres. Es una tragedia lamentable la del señor Durán. El señor Durán adoptó y llegó a querer como hijas suyas a Adela, a Anita y a Teresa, hijas de una mujer á quien él amó mucho, pero de quien fué víctima señalada. ¿No se le ocurrió a ella, la pérfida, infiltrar en sus hijas el odio que sentía por el hombre mismo que había de servirles de padre? Ese odio se perpetúa en el corazón de las muchachas. Entre las tres le arruinan. Cargado de deudas y de desengaños; harto de recriminaciones y alfilerazos, el señor Durán cede. La muerte, el suicidio, serán una solución. Sin embargo, el señor Durán toma todas las precauciones para dejar asegurada la existencia futura de las tres muchachas ingratas.

Un drama lamentable. Pero escrito con nervio de escritor y de dramaturgo genial.

*Un prometatge* es de género amable. Comedia festiva, de farsa. Original de Atone[sic] Chekov[sic]. Sólo tres personajes. El padre, la hija y un joven vecino (vecindad de propietarios agrícolas ricos), que, tímido hasta la idiotez y testarudo hasta la estupidez, ama, sin embargo. Ama a la hija del vecino, con quien desde tiempos inmemoriales vienen riñendo las familias por “quítame allá estas pajas”. Y las mujeres como los

hombres, los varones como las hembras, viejos y jóvenes, disputan vehemente pleitos inacabables.

Es así cómo un día llegó decidido a pedir la mano de Natalia Estefanovna Iván Vassibievitch Lamov. Pero a las pocas palabras se ensarza la discusión sobre pertenencias agrarias. Entre el novio, el padre y la hija se cruza un rosario de reproches y de injurias.

Pero la hija no se había enterado del motivo real de la visita. Cuando se entera, el mozo ya se había marchado furioso. “¿Un novio que se fué enfadado?” ¡Absurdo, desastroso! La niña llora, patalea, exige que vuelva el mentecato. ¡Volverá! ¿No había de volver? Y se iniciarán de nuevo las disputas. Pero el amor, la invitación a un beso de amores, pone fin a la porfía insensata.

La comedia bufa de Chekov[sic] resulta amenísima y está dialogada con arte exquisito.

*La innocent* es un acto de H. R. Lenormand. Poema dramático.

Tota, o Toca, es una joven desamparada, toda instinto. No razona. Razona sólo por impulsos naturales. Es una “beneita”, como en catalán decimos. Sólo tiene en el mundo una protectora, su hermana. Su hermana es lista y la quiere mucho. Pero no cuenta más de trece años. A la “Tota” le apedrean los niños grandullones y abusan de su ingenuidad y abusan de su inocencia hasta los mayores.

Ella, la inocente, todo lo convierte en cantos. Todo es bello en el mundo: las flores, el agua que corre, las nubes del cielo, la bruma del espacio, los juegos de los muchachos, los sueños del alma...

Sin embargo, no es lo peor que se burlen de “Tota” los mastuerzos de los mozos y aún ciertos hombres y mujeres. Un drama, una intriga infame se inicia. Cierta mujer y cierto hombre, amenazados de perder una herencia porque el padre testador adoptó a un niño hospiciano, conciben la torpe idea de hacer desaparecer del mundo a este niño. Y conciben la idea más torpe aún, pero menos peligrosa, de que la muchacha inocente consuma el acto: “...Le das un empujón...el niño “malo” cae en la corriente del río, que “es corriente de plata”, y verás qué bello viaje...” Para que haga esto se promete a la tonta un traje de novia fantástico. La tonta creyó de veras que un muchacho a quien ella ama quería desposarla. “Pero ¿tienes galas, tienes siquiera traje para desposarte?”, le dice su hermana. “Mis galas, las flores; mis velos, la bruma; mi traje ... mi traje ... van a regalármelo...”, arguye la inocente.



Sin embargo, la inocente sabe ... sabe que el torrente no es río de plata; sabe que es río de agua fría en que cierta vez vió ella cómo se ahogó una cabra.

¡No, oh, no, ella no dará el empujón al niño, como le piden ellos que lo haga, ellos que son malos! Ella sabrá renunciar a la corona de flores, al velo de brumas, al traje de novia, a casarse con el muchacho que ama. Sabrá renunciar para no ser mala, para no empujar a un niño bueno al torrente, que es de agua fría, que no es río de plata...

Tal es el poema dramático.

Esta obrita, como el drama de Strindberg *Davant la mort*, han sido correcta y literariamente traducidos por María Carratalá. *Un prometatge* lo firma en catalán Lina Sitges[sic]. También Lina Sitges[sic] maneja ágilmente “nostra parla”.

Las tres obras interesaron vivamente al público, compuesto en su mayoría de bellas damas. Digamos en seguida que las tres obritas se presentaron magníficamente. Bajo la dirección de Arturo Carbonell, esas señoras del Lyceum Club cuidaron la escena con meticulosidad y buen gusto notables. Las tres obritas se presentaron en un ambiente propicio, perfecto, así de “atrezzo” como de decorado, de indumentaria y de accesorios. En cuanto a la interpretación, sólo elogios merece. Bien sabidos los papeles. Ninguna vacilación. Acentuando la intención de cada frase en el diálogo. Tal vez por momentos falta un poco de alma, falta lo que les sobra a muchos profesionales: saber usar del truco, de la picardía en los efectos de dicción, de gesto y de expresión.

No lo digo en reproche. Muy al contrario, lo digo en elogio de esas damas y esos hombres que saben hacer arte sin histrionismo, que saben no sacrificar el buen gusto al efecto teatral.

Sólo un poquito más de osadía “osaría” yo recomendarles.

Y dicho esto en elogio general, nombro a los interesados: Montserrat Pahissa, Gertrudis Millás, Marcela[sic] Auber[sic], María Rosich, Rogelio Serra, José Mirabent, Martín de Riquer, Daniel Planas y Manuel Pous.

En fin, una bella e interesante sesión de arte de teatro.”

**Emilio TINTORER. “Teatrales: una sesión de teatro amateur organizada por Lyceum Club, de Barcelona: tres obras estrenadas: *Davant la mort* - *Un prometatge* - *La innocent* : en el teatro Studium”. *Las Noticias*, 11-VI-1936, pàg. 5.**

\* \* \*

“El “Lyceum Club” ha dado en la Sala Studium, la tercera de sus sesiones teatrales. Formaban el programa de esta sesión tres obras escogidas y muy interesantes: *Davant la mort*, de Strindberg; *El prometatge*, de Checowa[sic], y *La innocent*, de Lenormand, muy bien traducidas al catalán; traducciones que firman María Carratalá (primera y tercera obras) y Lina Sitges[sic] (traductora de la deliciosa comedia de Checowa[sic]). Las tres fueron brillantemente presentadas bajo la expertísima dirección de Arturo Carbonell, quien cuida de la escena con la inteligencia y meticulosidad de expertísimo maestro.

También merece, en general, elogios la interpretación, que si bien peca de apocada, se descubre el cariño que los actores ponen en sus papeles, y el apocamiento, es precisamente, debido al gran respeto que les inspiran las obras. Pero también puede ser conservado el respeto saliendo del temor, y esto es lo que han de procurar los actores “amateurs” del “Lyceum Club”. Un examinando temeroso se cohíbe fácilmente y puede llegar a ser in[...]”<sup>268</sup> o víctima de la amnesia, y esto es lo que interesa evitar. Hay que ser respetuosos, pero valientes.

Se distinguieron entre los intérpretes Montserrat Pahissa, Marcela[sic] Auber[sic], Beltrudis[sic] Millás, María Rosich, Martín de Riquer, Daniel Planas, Rogelio Serra, Manuel Pous y José Mirabent.

**“Teatro Studium: actuaciones del “Lyceum Club”. *El Noticiero Universal*, 11-VI-1936, pàg. 8.**

\* \* \*

LAS OBRAS. — «Lyceum Club», de Barcelona, nos ofrece anualmente—desde hace ya tres temporadas— una primorosa Sesión de Teatro «Amateur». En nuestros medios escénicos e intelectuales, la función «Lyceum Club» va ganando, gradualmente, prestigio de grata tradición. Y es que estas representaciones ofrecen, desde luego, al público inteligente[sic] valores y atractivos poco corrientes — por no decir siempre ausentes — en el cuadro escénico profesional.

Hay, ante todo, el interés de las obras presentadas. (Interés, claro está, capital.) Sin duda, en los tres años de su actuación no se ha ofrecido a estas damas la posibilidad de estrenar ninguna obra nacional de acuerdo con sus exigencias, por cuanto siempre nos

---

<sup>268</sup> No es llegeix bé.

han dado pulidas traducciones de obras extranjeras aquí no conocidas. No es que nos pese. El buen gusto preside la elección de programas, compuestos generalmente — con vistas a una mayor diversidad — de tres obras en un acto. ¿Qué contenido dramático cabe en un acto escénico? Veámoslo a través de las tres obras últimamente presentadas.

*Davant la Mort* — drama en un acto, de Strindberg. El sombrío humor del genial autor nórdico, su desesperada misoginia, su maña para buscar en los posos turbios de las conciencias, quedan plenamente expresados en este cuadrillo de familia, de un trágico pesimismo. Una casa se ha arruinado. La madre ha muerto. El padre y tres hijas comparten la más negra de las miserias. El negocio de la casa de huéspedes barata, último reducto de sus angustias, se hunde hasta el punto de no poder ofrecer al huésped único el panecillo habitual con el desayuno. Las tres hijas saben — muy siglo XIX — hablar francés, tocar el piano... y odiar a su padre, a quien consideran culpable de todos sus fracasos y a quien niegan hasta la tacita de leche, que guardan para el gato, o la corteza de queso que ponen en la ratonera. Las tintas están recargadas, desde luego, a estilo de la época. Empujado por sus propias hijas, el padre, que tenía la finca asegurada contra incendios, prende fuego a la casa y se suicida. En sus últimos momentos, «*ante la Muerte*», dice lo que, por no turbar más el espíritu de las hijas, calló toda su vida: culpa a la que fué su compañera de haber mentido en el lecho de muerte... De un patético convencional, la pieza se resiente del paso de los años, pero es siempre curiosa, porque encierra todas las características de la dramática de Strindberg.

*Un prometatge* — farsa en un acto, de Antón Tchejov[sic]. He aquí una verdadera delicia de comedia. Lo mejor de la noche. Toda la gracia, la naturalidad, la finura y la ironía de Tchejov[sic] concentradas en un acto breve y un asunto simple. Un propietario rural se quiere casar. Vístese de frac y viene a casa del vecino a pedirle la mano de su hija. El vecino se la concede, gustosísimo; llama a la chica y les deja solos. Ella no sabe a lo que viene, y como él comience a enumerar sus propiedades, surge una disidencia y empiezan a pelearse. El padre se suma a la pelea, que alcanza insospechadas proporciones. El pretendiente se pone malo y deja la casa, hecho un trapo. Sólo entonces se entera Natalia Stefanovna, de que venía a pedir su mano. Chilla y llora, y obliga al padre a que salga a buscar al pretendiente, para desagraviarle. Pero las disputas recomienzan. Es la felicidad conyugal que se inicia...

*La Innocent* — pieza en un acto, de H. R. Lennormand[sic]. Un cuadrito poético en torno a la figura de una chiquilla «inocente», loca de suave locura. La tragedia apunta, hábilmente, pero no se realiza. El alma de la «inocente» se rebela ante la proposición del crimen, como se inclina y se embellece, en cambio, ante la promesa del amor. El tipo de «Tòta»[sic], la Inocente, está delicada y certeramente trazado, con un fondo de magnífica piedad y comprensión humana.

Las excelentes versiones catalanas de *Davant la Mort* y de *La Innocent* débense a María Carratalá, respetuosa y fina traductora, y a Lina Sitges[sic], la de *Un prometatge*, rebosante de graciosos aciertos.

LA PRESENTACIÓN. — Permítasenos proclamar este aspecto como el más importante y logrado de los valores que concurren al éxito de las representaciones «Lyceum Club». Ni de lejos se alcanza en los teatros profesionales una calidad semejante de «puesta en escena». El arte, realmente exquisito, y la tenacidad admirable de Arturo Carbonell, logran, con medios limitados, el milagro. No hay un detalle que falte ni que sobre, ni una luz que desentone o que moleste. Todo tiene un carácter, un estilo. Los personajes se mueven en «un ambiente»; la acción se desarrolla en «una atmósfera». Cuando el telón se levanta sobre cada una de las escenas, la obra y los actores tienen ya las tres cuartas partes del camino andado.

Ese frío interior desolado de mitad del ochocientos, en la obra de Strindberg; ese jardín poético y vago del poemita de Lennormand[sic], y, sobre todo, esa pincelada rusa, en una discreta y sensible estilización, de la farsa de Tchejov[sic], honran tanto al artista que les creó como a los organizadores que, justamente, le otorgaron su plena confianza. El público lo comprendió así y aplaudió, sin reservas, los decorados. Muy bellos los trajes auténticos de época de *Davant la Mort* y acertadísimo el restante vestuario, según dibujos de Mercedes Ros.

LA INTERPRETACIÓN. — La importancia que podrían — y aun deberían - tener estas representaciones «Lyceum Club» valdría bien la pena de que sus organizadores se preocupasen de dar mayor cohesión a la parte interpretativa. Una función al año no es suficiente para la plena formación de actrices y actores, a los que convendría una práctica escénica más continuada.

Discreto, si no siempre seguro, el conjunto nos ofreció inteligente interpretación de las tres piezas. Destacó, desde luego, *Un prometatge*, de Tchejov[sic], más segura en ritmo

y en humor. Entre los intérpretes merecen especialmente ser citados los nombres de Marcela[sic] Auber[sic] — muy sensible en su personificación de «La Innocent»-, Gertrudis Millas — una Natacha muy expresiva —, Martí de Riquer—un pretendiente graciosísimo -, Daniel Planas, José Mirabent, Montserrat Pahissa, María Rosich, Rogelio Serra y Manuel Pous.

El público se mostró muy complacido.”

**María Luz MORALES. “Teatros y Conciertos: Teatro Studium: tercera representación “Amateur”, organizada por “Lyceum Club””. *La Vanguardia*, 11-VI-1936, pàg. 11.**

\* \* \*

“Les representacions que la companyia d’aficionats del Lyceum Club dóna al Teatre Studium ofereixen, certament, un interès especial. La del passat dimarts no va desdir pas gens de les anterior[s]. Les obres que figuraven en el programa foren presentades amb tota cura i propietat, i els elements que hi intervingueren demostraren una voluntat d’excel·lir i un estudi dels seus papers respectius, molt seriós i perfectament orientat. Dintre el gremi d’aficionats, poques vegades hem pogut observar una tan seriosa interpretació de les obres i un tan bon gust en el vestir-les i decorar-les.

En primer lloc del programa, figura el drama en un acte, d’ A. Strimberg[sic], *Davant la mort*. Avui aquesta obra ens deixa una mica freds. Es tracta, no menys, que d’un pare avorrit de les seves tres filles, el qual, per alliberar-les de la misèria, no troba cap més solució que calar foc a la casa i, alhora emmetzinar-se ell. Així les noies podran cobrar l’assegurança d’incendis i de vida que, prèviament, ha estat feta pel pare, qui apareixerà carbonitzat entre les runes, com una víctima del foc i no com un suïcida. Strimberg[sic] es proposa, amb aquesta cruel anècdota, demostrar la influència que una esposa perversa i mentidera pot exercir sobre les seves filles, sempre disposades a venerar la mare i a creure el que ella digui com a article de fe. En el cas de *Davant la mort*, la difunta segueix (mitjançant l’odi que ha sabut inculcar dintre el cor de les filles) vexant i calumniant el trist marit com si ella fos viva. Per a això elles, les filles, tenen el seu pare no solament com un home inútil, sinó com un covard que ni amb la pàtria no ha sabut complir. Potser la mateixa dèria de l’autor de remarcar massa aquest quadre de família i d’extreure’n una filosofia, li lleva intensitat. Sigui com sigui, no arriba a emocionar.

Naturalment que tragèdies d'aquesta mena han d'ésser interpretades amb un art especial, un art que només una gran experiència de l'escena pot arribar a aconseguir. Els "amateurs", per molt notables que siguin – i els que interpretaren el drama d'Strimberg[sic] ho són molt -, haurien d'abstenir-se de representar-les. En *Davant la mort* descobrírem en Marcella[sic] Auber[sic] qualitats ben remarcables de perfecta actriu, cosa que més tard ens fou confirmada veient-la interpretar el personatge "Tòta"[sic], de l'obra de H. R. Lenormand "*La innocent*". No dóna pas aquesta artista – es mereix ben bé el qualificatiu – la sensació de fer comèdia, tal és la seva naturalitat i domini d'elles[sic] taules. Les seves companyes Montserrat Pahissa i Gertrudis Millàs ens produïren també una magnífica impressió. El paper que representava el senyor Rogeli Serra és de gran compromís àdhuc per un actor de primera fila. Se'n sortí ben airós i, en un ordre inferior respecte al personatge, podem dir igualment del senyor Mirabent.

*El prometatge*, d'A. Tchekhov[sic], fou la peça jugada en segon lloc. Aquesta deliciosa comèdia és molt coneguda, car fou publicada l'agost del 1925 en "*D'ací i d'allà*", traduïda per Alfons Maseras. Obtingué el millor conjunt de la vetllada degut al fet que els tres únics personatges que hi intervenen són humans i de prou relleu perquè els seus intèrprets s'hi trobin bé en encarnar-los. Gertrudis Millàs, Martí de Riquer i Rogeli Serra, actuaren perfectament compenetrats del seu rol, i amb una admirable justesa, que la concurrència aplaudí sincerament entusiasmada. Per últim fou posada en escena *La innocent*, de H. R. Lenormand, també d'un sol acte. Igualment que la primera, aquesta comèdia no és gens fàcil d'interpretar per uns aficionats. Però ací, "Tòta"[sic], la protagonista, ha trobat en Marcel·la Auber[sic] una aficionada excepcional. "Tòta"[sic] és una noia beneitona, que parla amb les flors, corre pel camp espellifada, i es lliura a fantasies indescriptibles. Un matrimoni desheretat tracta d'induir-la a suprimir la criatura que els roba l'herència d'un parent. Solament caldrà que, tot jugant, empenyi la víctima quan es trobi al caire d'un barranc, al fons del qual trobarà la mort dintre l'aigua glaçada. "Tòta"[sic] s'hi avé a canvi d'un vestit de núvia, car creu de bona fe en l'amor que li ha declarat un plaga. Però, a la fi, triomfa la seva bonesa innata, i a través de les boires del seu cervell veu clara la infàmia que li havien proposat. Doncs bé, Marcel·la Auber[sic] ens dóna una interpretació acabada del tipus i arriba a la desesperació estrident sense desentonar. També reeixiren Gertrudis Millàs, Montserrat Pahissa, Maria Rosic, amb els senyors Planes, Mirabent, Pous i Serra.

L'obra és, solament, una visió pessimista de l'alta muntanya – on la gasiveria i el cretinisme solen conviure -, no massa engrescadora; però cal convenir que fou interpretada amb una gran discreció, donades les seves dificultats.

La vetllada, doncs, resultà de les més escollides i plaents que pot donar-nos el teatre amateur, encara que es perllongés un xic massa, degut a la llargària dels intermedis.

La traducció de les obres representades ens semblà correcta i fidel. La primera i l'última són de la senyora Maria Carratalà, i la segona, de la senyora Lina Sitges[sic].”

**J. C. i S. “El Teatre i el Cinema: les estrenes al Teatre: “Lyceum Club”: Tercera representació de teatre amateur”. *La Veu de Catalunya*, 11-VI-1936, pàg. 17.**

\* \* \*

“Días pasados tuvo lugar en el teatro Studium la tercera representación de teatro amateur, patrocinada por Lyceum Club, que con tanto acierto dirige el pintor Arturo Carbonell.

Siempre hemos creído y admitido el teatro amateur, porque a base de él se pueden ensayar las nuevas corrientes escénicas, es decir, realizar el teatro que no se puede hacer con los elementos del teatro profesional. Hecha esta salvedad, cabe felicitar, pues, al Lyceum Club y a Arturo Carbonell porque cada año las representaciones del Lyceum Club son el exponente máximo de nuestro teatro amateur – y a veces del otro -. Una sesión Lyceum Club es una sesión de arte puro, de teatro puro que nos honra a todos.

Se representó primeramente la obra de A. Strindberg *Davant la mort*, traducida por María Carratalá. Obra dura, nada fácil y que parte de un contrasentido. Un padre que después de diez años de sufrimientos, quema su casa para poder cobrar el dinero de un seguro y luego se suicida. La obra fué excelentemente presentada, distinguiéndose Marcela[sic] Aubes[sic], Montserrat Pahissa, Gertrudis Millás y Rogelio Serra.

Luego se puso en escena la farsa *Un prometatge* de Antoine Tchékow[sic], traducida por Lina Sitjes. Fué el éxito de la noche y sirvió para que el joven escritor Martí de Piquer[sic] luciera sus dotes de actor. Interpretó su difícil papel con una gran naturalidad y con una desenvoltura dignas de un profesional. La secundaron en su labor, muy bien, la señorita Gertrudis Millás y Rogelio Serra. Finalmente se representó *La Innocent*, obra de H. R. Lenormand, traducida por María Carratalá. Esta obra, a nuestro

modo de ver, es floja. Los intérpretes, sobre todo la protagonista Marcela[sic] Auber[sic], perfecta. Se distinguieron también Montserrat Pahissa y Daniel Planas, uno de nuestros mejores amateurs.

No podemos, por falta de espacio, insistir en los aciertos que en la decoración y dirección tuvo Arturo Carbonell. De todas maneras, tenemos que lamentar que nuestros empresarios no se hayan fijado en su labor, digna, lo repetimos, de todo elogio.”

**M. U. “En el Lyceum Club: la tercera representación de teatro amateur”.**  
***El Día Gráfico*, 13-VI-1936, pàg. 13.**

\* \* \*

“Lyceum Club ha donat, a la sala de l’Studium, una sessió de teatre. Les sessions de teatre que periòdicament organitza Lyceum Club, són dignes de tots els elogis.

Ho són per l’esperit de selecció que anima els seus animadors. L’altre dia parlàvem en aquestes mateixes pàgines del teatre d’ambició.

August Strindberg, Antoni Txéjov[sic] i Enric Renat Lenormand – tres obres dels quals han estat representades en aquesta sessió del Lyceum Club – no fan pas, sortosament, teatre comercial.<sup>(1)</sup> No obstant, la seva obra té un valor d’universitat que demostra a bastament que el públic no és tan beneït com suposen alguns empresaris.

*Davant la mort* de Strindberg i *La innocent*, de Lenormand, són dos drames punyents, ombrius. En el programa hi ha el raig de claror d’una comedieta del rus Txéjov[sic], l’autor de *Les tres germanes*, d’*El jardí dels cirerers*, de tantes altres belles comèdies. Es, però, un raig de llum que no enlluerna, suau, discretíssim, d’una caricatura amable que en lloc de fer esclatar la rialla fa fluir el somriure.

*Davant la mort* – com tota l’obra de Strindberg: *Pare*, *La dansa dels espectres*, *La senyoreta Júlia* – és d’un naturalisme descarnat, violent, corrosiu com un àcid. El misoginisme que hi ha en l’obra del gran autor és en el diàleg d’aquest acte com un seguit de fuetades.

En *La innocent*, com en moltes de les obres de Lenormand – *La vie est un songe*, *La mangeur de rêves*, *Mixture*, hi ha un altre de misteri que dóna to poemàtic a l’ambient dens de la tragèdia moral en la qual s’amalgamen la superstició i la brutalitat.



En els actors podia observar-se una autèntica bona voluntat per a reeixir en la interpretació de les tres obres, tan dispars l'una de l'altra. En alguns hi hagué més d'un encert d'expressió de gest.

- (1) Encara que emprem el temps present del verb, no ignorem que Strindberg i Txéjov[sic] són morts.

**L. C. “El Teatre: les estrenes: una sessió de teatre selecte a l’Studium”. *La Humanitat*, 13-VI-1936, pàg. 2.**

\* \* \*

“El programa que ens ha ofert enguany el Lyceum Club, més encara pel nom dels autors que per les obres, era força suggestiu. Naturalment que, posats a triar per a una mateixa vetllada una obra de cada un d’aquests autors, no se’ns ha pogut oferir ni el més bó[sic], ni el més representatiu, sinó, forçosament el més breu.

La d’Strindberg *Davant la mort*, és no obstant força característica. El pessimisme, l’amargor, el negre misoginisme d’aquests autor s’hi acusen. Strindberg sembla que no escrigui sinó per venjar-se de la dona. Pocs autors hauran creat figures femenines més odioses, més revoltants que les de Strindberg. En *Davant la mort* ens pinta un bon home martiritzat moralment primer per la seva dona; martiritzat després per les filles, que semblen complir amb el seu odiós comportament un mandat testamentari de la mare. Car la mare no vacil·là a calumniar, davant de la mort, aquell home, a llançar acusacions que el fessin menyspreable a les filles. Aquesta figura de la mare, tot i que no surt a escena – l’obra comença anys després de la seva mort -, però l’esperit vindicatiu, persecutori de la qual s’hi fa present, n’esdevé la protagonista. Sembla que l’autor hagi volgut pintar amb ella, aquest acarnissament, aquesta complaença, potser sàdica en el fons, de mortificar amb persistència, que es revel·la[sic] de vegades en certes natures, tot i llur feminitat, o, a causa, pensaria potser Strindberg, de llur feminitat. Però aquesta tendència és portada a un grau tal d’exasperació i de maldat, que no solament passa dels límits de normal, ans del possible. Hi ha molt d’excés i de monstrosos, que predisposa contra l’autor i contra l’obra.

No obstant, molt tivant[sic], molt condensada, l’obra reproduïx una impressió dramàtica que ens sembla que no va ésser potser apreciada en tota la seva força. I és que en realitat *Davant la mort* no és pas una obra de conjunt. És una obra que reclama la

interpretació d'un primer actor molt ben dotat. D'un actor que ens fa sentir a la vegada la tendresa per les filles i la revolta contra l'esperit persecutori que les inspira, i amb suficient força evocativa per a fer sentir, al[sic] través del coratge i de l'amargor de les seves paraules, la presència de la morta. Cal dir, però, que Rogeli Serra que l'ha encarnat, ha fet un treball molt consciencios i meritori.

*Un prometatge* de Txecov[sic], és una obreta simple, certament simpàtica, però que no basta ni remotament per a oferir una idea de tota la interna complicació psicològica del seu teatre: un teatre que té encara a França un ressò tan interessant com el de Jean Jacques Bernard. L'acció esdevé en un ambient de propietaris rurals, discutidors i xerraires. Un d'ells és a casa de l'altre. Hi va per tal de demanar-li la mà de la filla. Ell es mostra molt content, però molt aviat, entre el pretendent i la filla, s'engega una discussió a propòsit de la possessió d'unes terres, que arriba a fer oblidar al pretendent l'objecte de la seva visita. Quan, reconciliats, comença l' idil·li, no triguen a tornar a barallar-se fins pel mateix que els podria fer feliços, cosa que deixa endevinar que llur vida en comú serà una contínua baralla. És amb un pols molt fi, amb reaccions i petits cops de teatre, que revelen en la construcció de l'obra una mà de mestre, que és traçada aquesta amable facècia.

En la interpretació, ultra Rogeli Serra, que hi fa un paper poc important, hi intervenen Martí de Riquer i Gertrudis Millàs, que fan una parella còmica deliciosa. Tant en el capteniment com en la matisació de les rèpliques, Martí de Riquer, autor teatral ell mateix, ha mostrat tenir un gran sentit del teatre. Quant a Gertrudis Millàs, de la qual ja havíem assenyalat altres vegades les aptituds, en papers dramàtics, ha mostrat en aquesta obra una vivacitat, una lleugeresa que eixamplen força encara el radi de les seves possibilitats escèniques.

*La innocent*, de A.[sic] R. Lenormand, que és escrita a estones amb un diàleg molt poètic i que té moments d'una tendresa àcida, ens hauria fet molt més efecte en la lectura que en la seva realització escènica.

Potser en realitat és que, excessivament ingènua en el fons, a desgrat, o causa de les mateixes malícies que l'autor hi acumula, el seu valor és més literari que teatral. Lenormand, que ha escrutat els secrets de tantes ànimes morbooses, turmentades i complexes, sembla preguntar-se en aquesta obra quin raig de rara lucidesa pot projectar l'amor en l'esperit d'una noia faltada. L'obra gira així entorn d'una noia beneïta, que es

crea ella mateixa mites poètics, i que unes ànimes tortuoses volen impulsar al crim. Marcel·la Aubert ha estat la creadora, a l'escenari de la Sala Studium, d'aquest caràcter. I encara que és difícil d'endevinar totes les qualitats d'un artista, al[sic] través de la interpretació de caràcter anormal, el cert és que Marcel·la Aubert, en el desvarieig poètic que encarnava, ha sabut trobar actituds tant belles, ha tingut accents, potser a estones massa estridents, però evidentment patètics, i una mirada d'il·lusió i d'al·lucinació tan ben sostinguda, que tothom va fer un judici ben falaguer sobre el seu temperament d'actriu.

Les tres obres, dirigides i muntades per Artur Carbonell, han tingut una bella i ben trobada presentació. La d'Strindberg, amb vestits autèntics, d'època, tenia molt de caràcter. Per a la de Txecov[sic] ha estat pintat un bon decorat, una mica expressionista, que evoca no solament l'ambient, ans la manera russa. En la de Lenormand s'ha volgut fer present la poesia ingènua del diàleg, en contrast amb la grandiositat de la natura. Maria Carratalà, traductora esforçada de les tres obres, ha complert amb molta pulcritud la seva tasca.

Ultra els intèrprets que ham esmentat, han pres part en la representació: Montserrat Pahissa, Maria Rosich, Josep Mirabent, Manuel Pons i Daniel Planes. Alguns hi han posat tanta naturalitat, que gairebé s'han complagut a passar desapercebuts.

El que resulta curiós de la vetllada és que, a desgrat d'ésser el Lyceum Club una entitat femenina, de tots els personatges femenins que ens ha fet desfilar per l'escena no n'hi ha cap que no sigui moralment recusable. ¿Quin esperit irònic o paradoxal, els ha impulsat a oferir-nos en una sola nit, una tan vasta galeria de monstres amb faldilles.[sic]”

**Domènec GUANSÉ. “El Teatre: Lyceum Club a la Sala Studium: *Davant la mort*, d'A. Strindberg, *Un prometatge*, d' A. Txecov[sic], *La innocent*, de H. R. Lenormand.” *La Publicitat*, 13-VI-1936, pàg. 8.**

\* \* \*

“El Lyceum Club de Barcelona ens donava, la nit del 9 del corrent, al teatre Studium, una sessió excel·lent per tots cantons. Ens oferí tres mostres, representatives a tot ésser-ho de tres modalitats ben diferents del teatre modern, un conjunt d’amateurs perfecte i una direcció sense una falla. Aquestes sessions anuals del Lyceum Club són de les comptades representacions amateurs que ens satisfan de bo de bo. La gent que ens les proporciona no es mobilitza per a donar satisfacció a les ganes de veure’s representat d’un autor o una altre ni per a afegir unes quantes representacions més a la llista de les que porten ja les obres del nostre vell repertori, sinó per a posar-nos al davant d’obres i autors de categoria internacional, dels quals, si no fos per l’entusiasta actuació d’aquesta entitat, el nostre públic potser ni notícia n’arribaria a tenir.

Per això la tasca que Lyceum Club porta a terme és plenament elogiable. De les representacions que ha realitzat – aquesta és la tercera vegada que per elles hem estat convocats – no en trobarem cap de recusable. Totes han tingut un autèntic interès, i cada una de les obres representades s’ho valia. Cada una ens mostrava un aspecte prou diferenciats perquè les sessions on ens eren ofertes fossin com un mostrar de les modalitats característiques de cada un dels teatres d’ on havien estat tretes. Això ha estat, també, en la sessió que avui ens ocupa, Artur Carbonell hi era, com hi fou per a les anteriors, l’assessor, el director, el decorador, i el postor en escena; és a ell, doncs, que ha d’anar, en primer lloc, el nostre aplaudiment. Carbonell s’ha qualificat com a insubstituïble en aquesta complicada i difícilíssima actuació.

La sessió començà amb *Davant la mort*, drama en un acte, de Strindberg, traduït per Maria Carratalà. De les tres obres representades, aquesta era la de més difícil encaix en la sensibilitat del nostre públic. No debades Strindberg fou un dels autors més acreditats en aquell temps en les quals el dramatisme més irredemptista i més cellajunt era el que s’enduia les voluntats dels autors i de les seleccions de cada país. Avui, Strindberg queda reculat, reculat fins qui sap on. Tot amb tot, a desgrat de la inconfortabilitat del tema, a desgrat de la seva subjecció al caràcter de l’època en què fou creat, aquest drama té una força dramàtica ben positiva. No tot hi és tòpic, ni molt menys, i hi ha detalls de veritable intensitat; dins la condensació en què l’acte únic de què consta el subjecta tot hi segueix una marxa ben graduada i gens forçada.

La representació, impecable. Al decorat, ajustat fins a no poder ésser-ho més, s’hi unia el vestuari, autèntic, impossible de recollir en els guarda-robes teatrals i menys

d'improvisar. Ens han dit que fou facilitat per una senyora que el guarda dels seus passats.

La segona obra representada fou *Un prometatge*, d'Anton Txècov[sic] (per què hem de transcriure, encara, els noms russos en francès, com constava el d'aquest autor en els programes?), farsa en un acte, traduïda per Lina Sitges[sic]. No cal que diguem que aquesta va ésser per a nosaltres la part més bona de la vetllada. No és pas, i li'n falta força, una de les millors obres del gran humorista rus, però és tan lleugera, tan desembafada, tan simpàtica i planera, que entre l'aclapament de la que la precedia i la tortura de la que la seguí, fou com un parèntesi de tranquil·litat i alegria de bona llei. És una caricatura saborosa, carregada d'ironia i de trets d'enginy de gran sagacitat, tota ella engiponada amb un gran tacte i una gràcia de les més autèntiques.

Tornant a referir-nos a la presentació, Carbonell, en *Un prometatge*, hem de dir que ha realitzat una bella performança, ambientant un interior rural rus de manera perfecta; els vestits, de menys compromís, però, que els anteriors, eren totalment adequats.

I la tercera peça va ésser *La innocent*, de Lenormand – per a nosaltres, teatralment, molt inferior a les altres dues –, traduïda també per Maria Carratalà. Indubtablement, si Lenormand s'hi hagués hagut de fer el nom que té, a hores d'ara potser encara no hauríem tingut cap notícia d'ell.

És un acte interessant i ben descabdellat en el seu conjunt, però una mica ingenu de concepció, i molt més important per la seva poesia – concertada tota en el paper de la innocent – que per la seva densitat dramàtica. Hi ha una escena final de crits i imprecacions a la porta d'un hostal sense que l'hostalera, que ha entrat i sortit tota l'estona, atenta al que passava, se n'assabenti per a res. Val a dir que, com diem, el principal de la peça és l'esperit poètic, el vehicle principal del qual és Tota, la noia pertorbada.

Si hem lloat la presentació de les dues obres anteriors, més havem d'aplaudir la d'aquesta, per bé que no fou pas excessivament afavorida per la llum ni les dimensions de l'escena. Els abillaments, plens de caràcter i molt ben portats.

Quant a la interpretació, hem vist Marcel·la Auber[sic], que l'any passat en la peça de Pirandello se'ns mostrà d'un fortíssim esperit dramàtic, guanyant punts en la seva carrera d'amateur. Dúctil i segura, en *Davant la mort* fa un paper tendre i distingit, i en

*La innocent* duu tot el pes de l'obra en el de la protagonista, executat amb una gran expressió, no gens desfavorida per una certa contenció, més d'estimar quan és fàcil de rellicar cap a l'excés, com en aquest rol d'alienada. Gertrudis Millàs i de Riquer té paper en cada una de les tres peces; en *Un prometatge*, realitza el principal, amb un perfecte ajustament i un ben entès sentit de la comicitat. Fent parella amb ella, hem de citar el nostre col·laborador Martí de Riquer, el qual se'ns va aparèixer amb unes qualitats d'actor còmic formidables; sense cap concessió a la bajanada i amb una expressió sempre encertada, féu el nuvi estupendament. Rogeli Serra féu en aquesta peça central un paper secundari, que portà molt bé; quant a la primera, potser li faltà intensitat; paper feixuc i carregat d'asperitats, se'n sortí, tot amb tot, entonadament; el paper secundari que féu en *La innocent* ens el tornà a mostrar amb les seves bones facultats.

Montserrat Pahissa executà un paper en la primera i un altre en la darrera; aquest segon molt més difícil; idònia, sensible i intel·ligent, els realitzà tots dos molt bé. Igualment hem de dir dels altres intèrprets, Maria Rosich, Josep Mirabent, Daniel Planas i Manuel Pous, tots els quals contribuïren, des dels llocs que els foren assignats, a la unitat i la bona harmonia del conjunt.”

**Joan CORTÈS. “La 3ª sessió del Lyceum Club: els amateurs al Teatre Studium”. *Mirador*, 383 (25-VI-1936), pàg. 5.**

\* \* \*

“El dia 9 de juny, els elements que componen la companyia amateur del Liceum[sic] Club, donaren la seva tercera sessió de teatre a la Sala Stadium[sic].

Com encertadament féu observar Domènec Guansé tot i ésser una entitat femenina la que organitzà aquesta sessió de teatre, cap de les figures femenines que hi sortien era del tot normal. O com deia Guansé, totes eren més o menys, monstres amb faldilles.

Parlant d'això, però diferenciant a la vegada de quina manera aquesta anormalitat es presenta en cada comèdia, podríem establir les diferències essencials d'aquestes, o les diferències essencials del teatre dels tres autors: Strindberg, Txèkov[sic] i Lenormand.

En *Davant la mort*, les figures femenines que hi surten són totes elles llunàtiques, capricioses per motius purament exteriors – volem dir sense ambició – que les circumstàncies han format, independents l'una de l'altra, gairebé sense lligam; així el

l·ligam més fort de l'obra de Strindberg, amb la vida i amb la realitat, correspon a una època a la qual cal lligar l'obra per valorar-la.

En *Un prometatge*, de Txèkov[sic], en canvi, malgrat ésser la noia Natàlia Estefanovna capritxosa i rampelluda, aquests trets estan dibuixats d'acord amb un caràcter, amb una naturalesa, que és de tostemps[sic], i l'obra esdevé més de tostemps[sic], més immoridora, i encara que simple, és de molt, superior a les altres.

*La innocent*, del poular[sic] autor francès H. R. Lenormand, és una comèdia construïda amb elements de sempre, que una moda renova i fa renéixer al mateix temps. Elements de sempre que fa una cinquantena d'anys es posaren en boga i que per aquest mateix motiu donaren fruits no del tot nets i sans, com és ara aquesta obra de Lenormand, un tant dramàtico-preciosista. Obra que pateix d'un caràcter o d'un personatge que ha estat fins avui molt explotat. Es tracta de la "verge folla" – recordeu Bataille ...

La falta prové, segurament, del fet que està tractada amb poca frescor i massa amorosament, com si fos un fruit selecte, accentuant aquest tret que el personatge, de si, comporta. De tan selecte i excepcional com vol ésser arriba a embafar: és ja el preciosisme. Preciosisme de concepte i de pensament, que s'infiltra en la paraula. Aquesta mateixa "verge folla" ha donat en l'actual teatre castellà una obra tan sensible com "*La sirena varada*" de Casona, que sense deixar un moment d'ésser poètica té una frescor i una simplicitat, que li donen tot un altre to.

El més interessant, però, d'aquesta sessió, per a nosaltres, eren els amateurs. Cal citar, en primer terme, entre actors i actrius, Gertrudis Millàs, Marcel·la Auber[sic] i Martí de Riquer.

Gertrudis Millàs posà a prova la diversitat de les seves aptituds en els tres rols femenins, precisament pel fet que el tercer no ho era gaire, contrastant això amb el capriciosisme i el llunatisme del primer, i amb les rauxes de geni i de tendresa del segon.

Martí de Riquer, demostrà una compenetració íntima amb el paper. Només de tant en tant – molt de tant en tant – es traïa en les paraules que li pertocaven dir, i com si també a ell li plagués poguer-les[sic] manifestar, deixava d'ésser Ivan Vassilièvitx Lòmov, per convertir-se en Martí de Riquer. Això, com diem, és gairebé imperceptible, sobre tot per als desconeguts, però no devia passar per alt als seus amics, perquè hi exterioritzava un plec seu, molt conegut. Hom endevinava en Riquer l'home que fa teatre i que, per tant, sap adonar-se de cada intenció que l'autor ha posat en la paraula i en el to d'aquesta, així com els gestos corresponents.

El mateix hauríem de dir de marcel·la[sic] Auber[sic]. Resolgué el seu paper, del qual ja n' hem dit les característiques, amb les qualitats i amb els defectes amb què l'autor l'havia concebut. Molt femenina en principi, però una mica massa insistent en els gestos que ho denotaven. Potser, encara, la matisació de la veu i del mateix gest, eren, per natural seu, immillorables i feren que l'obra resultés agradable. Cal citar també el treball de Daniel Planes i – ens ho oblidàvem! – de la mateixa Marcel·la Auber[sic], en Adela. A continuació Montserrat Pahissa, a moments molt encertada, però que de bon tros es veia no prou maligna per al personatge de la comèdia de Lenormand. I perdó per les omissions, perquè, els qui menys, es comportaren discretament en la seva breu actuació, ajudant així al reeiximent del conjunt. Tant per l'ambient de les tres decoracions, com per l'harmonia del moviment dels actors i el ritme general de les obres, devem felicitar el senyor Artur Carbonell, director dels elements del Liceum[sic] Club.”

**J. PALAU-FABRE.** “Strindberg: *Davant la mort*. – A. Txekhov: *Un prometatge*. – Lenormand: *La innocent*. – Pels elements de Liceum[sic] Club”. *Rosa dels Vents: revista mensual de literatura, assaigs i crítica*, any I: 3 (juny-juliol 1936), pàgs. 170-172.

\* \* \*



## 2. Conferència de J. M. Jordà (1905)

“Estreno de *PADRE* de Strindberg

En la edición de esta mañana hemos dado cuenta de que se estrenó con aplauso en el teatro Apolo el drama *Padre*, de Strindberg, traducido al castellano por los Sres. Costa y Jordá.

En la conferencia de nuestro compañero Sr. Jordá, que á continuación publicamos, encontrarán nuestros lectores el juicio que nos merece la obra:

El Ateneo Enciclopédico Popular, organizador de estas veladas teatrales, aprovechando el teatro como elemento de cultura y cómo cátedra de provechosas enseñanzas, os presentará hoy á Augusto Strindberg, uno de los primeros maestros de la dramática moderna, completamente desconocido entre nosotros, ya que la obra anunciada es la primera de dicho autor que se ha traducido y representado en España.

Como sencilla introducción á la obra para desvanecer los prejuicios que pudierais tener ó la extrañeza que pudiera causaros, distraeré muy breve espacio de tiempo vuestra atención con algunas ligeras notas acerca de la personalidad del escritor y de la significación y alcance de su drama *Padre*.

Augusto Strindberg es el fundador y el maestro del teatro sueco moderno, digno hermano del teatro de Ibsen y de Bjornson[sic], los dos grandes dramaturgos noruegos. Revolucionario literaria y socialmente, fué el introductor del realismo á lo Balzac en la literatura de su país, y así en sus novelas, saludadas como la revelación de un gran artista, como en sus dramas de una energía y de una fiereza de luchador indomable, es ante todo un realista naturalista, un espíritu positivo y científico que busca el modo de introducir la ciencia y las ideas modernas en la literatura y hacer literatura con ellas. Este su espíritu positivo y científico le ha inducido á tratar en el teatro sus personajes como *sujetos* de laboratorio y el amor de la sensación intensa, la dramática, le ha llevado á crear y á estudiar preferentemente los seres desequilibrados, los *detraqués* enfermos que acaban en la locura. En sus obras teatrales especialmente, son casos patológicos la mayor parte de sus protagonistas: *La señorita Julia* de su tragedia de este título, Laura y el Capitán del drama *Padre*, Tecla y Adolfo de *Acreedores* y Abel y Axel de *Camaradas*, son todos ellos estudios psicológicos y casos patológicos, y esta psicología viviente, enérgica, profundamente estudiada, es el interés principal del teatro de Strindberg.

Es natural, pues, que una obra cualquiera de dicho autor, nos produzca una impresión extraña y confusa, que nos sorprenda y nos parezca exótica é incomprensible, especialmente teniendo en cuenta el concepto que tenemos todavía del teatro en nuestro país y que no es por cierto el que se tiene en las naciones donde el nivel medio de cultura es mucho más elevado.

Entre nosotros se tiene del teatro un concepto estrecho y raquíto, considerándolo desgraciadamente como se consideran todas las manifestaciones artísticas, sólo como solaz y entretenimiento sin finalidad positiva ni utilidad social ninguna.

Se ha pretendido que fuese el teatro solamente lugar de diversión y esparcimiento, estrechando cada día más sus horizontes, y convirtiéndolo en grotesca exhibición de extravagantes fantasías cuando no en tablado inmundo donde los vicios se ensalzan y todas las malas pasiones se estimulan.

El teatro de Strindberg, como el de Ibsen, de Hauptmann, de Gorki ó de Bracco, es todo lo contrario del nuestro. Es el teatro de nuestra época, de nuestra vida, de nuestra realidad, la reproducción y la presentación de nuestra naturaleza, de nuestras luchas, de nuestros sentimientos, de nuestros problemas, de las dudas y las inquietudes que nos agitan, de las injusticias de nuestra sociedad, de los ideales; en una palabra, de la humanidad de hoy. De ahí su elevada finalidad como lugar de útiles enseñanzas, como elemento de cultura, como escuela y cátedra que nos eduque y nos muestre ideales nobles y elevados.

Es, pues, el teatro de Strindberg el teatro de ideas y su arte, arte esencialmente social. Observador agudo, dotado de una profunda intuición de las almas, Strindberg vé[sic], siente y juzga las ansiedades, los descorazonamientos, las aspiraciones y los dolores que contristan y afanan á la sociedad moderna, escruta y mide las causas recónditas, los orígenes remotos, las derivaciones atávicas de este estado penoso de permanente orgasmo que abate los caracteres, que debilita las energías y las inteligencias, que envilece y humilla la naturaleza humana. Así sus temas son casi siempre como los de las obras de los grandes dramaturgos noruegos y alemanes, las luchas de los grandes afectos con las frías realidades y con las imprescindibles necesidades de la vida; la hipocresía impuesta por la fuerza de las conveniencias, la mentira erigida en aprovechable sistema, la fiebre de los deseos inasequibles, el delirio por los idea[l]es remotos y fantásticos. Artista y poeta hasta en sus divagaciones de naturalismo violento, en sus páginas singularísimas de análisis psicológico, Strindberg elige constantemente como objeto de estudio para sus dramas, el corazón femenino. En casi todas sus obras

presenta un tipo particular y podría titularlos *academias de mujer*. En los problemas sociales y filosóficos que escoge para sus dramas, señala á la mujer la parte capital, el factor determinante, pero así como Ibsen hace de la figura femenina, hija, madre, amante ó esposa (la criatura inmensamente frágil ó inmensamente fuerte), el elemento regenerador de la familia ó de la sociedad, Strindberg por el contrario, hace de ella el elemento destructor.

Este misogineismo, este odio implacable hacia la mujer, es característico en el autor sueco. Cuando hace apenas veinte años, nació en los países escandinavos el movimiento feminista y nacieron las primeras ideas de emancipación de la mujer, apoyadas y proclamadas por Bjornson[sic] y por Ibsen con su intrépida Nora y con la presentación de la admirable Señora Alwing, apareció entonces Strindberg como el campeón de la superioridad intelectual y de los fueros del hombre.

Espíritu progresivo, hombre de ideas sociales y políticas radicalísimas, es apesar[sic] deello[sic] Strindberg como Federico Nietzsche, antifeminista furibundo.

En sus cuatro principales obras dramáticas hace un dete[nido] estudio de la mujer, del alma femenina. *La Señorita Julia*, la protagonista de una de sus más célebres producciones, que como el propio autor explica en un prefacio *es una víctima de la degradación que la falta de la madre transmite en una familia*, es un ser imperfecto como toda mujer (son palabras de Strindberg) llena de prejuicios nacidos al calor de su cuna aristocrática, una mujer que se imagina en su orgullo fuerte é indómita y que sucumbe dominada por una série[sic] de circunstancias nimias, ante la brutalidad de su ayuda de cámara, un ser superior por el sólo hecho de ser hombre.

Berta en la comedia *Camaradas* asociada voluntariamente con Axel su marido y tratada por éste de igual á igual es incapaz de cumplir lealmente los deberes que corresponden á los derechos que se la otorgan y es incapaz de soportar virilmente las obligaciones de la asociación, y Tecla la protagonista de *Acreeedores* libre según sus deseos, dominadora, no sabe qué hacer de su libertad y la entrega al primero que llega, á su antiguo marido porque tiene necesidad de un ser que la domine.

Pero donde principalmente podréis apreciar no sólo la tendencia de Strindberg, sino muy especialmente su personalidad literaria, su potencia creadora y su arte extraordinario es en el drama *Padre* que dentro de breves instantes veréis representar.

Es una obra triste, desconsoladora, una verdadera tragedia moderna. Como en las tragedias clásicas, la catástrofe es necesaria fatalmente; es la fatalidad que pesa sobre nosotros la que engendra nuestra desgracia. Los elementos todos de la obra, son

elementos hallados en la propia realidad, en la propia vida, en la sociedad y en la humanidad de hoy. Todas las figuras son seres vivos, con nuestro carácter, con nuestros defectos, con nuestros vicios y nuestras virtudes. Los dos protagonistas del drama, Laura y el Capitán personifican la eterna lucha entre la mujer y el hombre. Laura es la encarnación de la mujer serpiente, del orgullo femenino que en nada repara para dominar al hombre llegando hasta la consumación del más espantoso de los crímenes. En cambio el Capitán es la personificación de un noble espíritu, un sabio y un soldado como dice el autor, el espíritu bueno, sucumbiendo ante la maldad y la astucia del espíritu malo. El conflicto dramático nace naturalmente cuando los dos protagonistas tratan de la educación que deben dar á su hija Berta.

Es un conflicto que parece vulgar porque se repite á cada paso, casi en todas las casas, casi en todas las familias y sobre cuya transcendencia se medita muy poco. El capitán, espíritu noble y franco, quiere educar á su hija apartándola de toda influencia extraña, sin imponerla ni las ideas religiosas de su mujer ni las de su nodriza, dejando que se forme su conciencia, haciendo de ella una mujer libre que pueda más tarde ganarse el pan con su trabajo. La nobleza del propósito del *Padre* no pueden comprenderla las mujeres que habitan aquel hogar, y mucho menos Laura, entregadas todas á una comunión religiosa distinta, que cada una de ellas quiere imponer. La lucha entablada, el espíritu noble, bueno, tolerante, debe sucumbir necesariamente. Tiene en su mano el hombre, la fuerza y la ley que le empara, pero contra ellas está la astucia de la mujer dominadora que infiltra en el ánimo del marido una terrible sospecha acerca de su paternidad, destruyendo su inteligencia y apoderándose de su voluntad. Todo el proceso psicológico de las dos figuras principales, lo veréis claramente desarrollado durante la representación del drama. El arte de Strindberg en la pintura de los caracteres, en la creación de sus figuras, es admirable. Su labor literaria es en este sentido perfecta. Como forma, como estructura dramática, os sorprenderá seguramente su técnica y la simplicidad extraordinaria de los medios que emplea. Ni un solo momento aparece retórico ni emplea esos viejos procedimientos y resortes de autor experimentado de seguro efecto.

Puede considerarse bajo este aspecto el drama *Padre* como un verdadero modelo de drama moderno y realista por su estructura. Todas las viejas fórmulas y todas las licencias que en el teatro se permiten, se hallan desterradas en la obra. Es un drama real, verista, y nada que se aparte de la realidad encontraréis en él, como no encontraréis los efectismos de éxito seguro, pero anti-naturales, que en tantas obras se prodigan. Como

al principio os decía, quizás sea ello causa de que nos parezca la obra en la escena incomprensible ó extraña, confusa ó exótica. Aunque así sea, aunque no nos parezca que se aviene mal con nuestro carácter, aunque no simpatizamos con sus ideas o las creamos violentas exageraciones, oigámosla atentamente, esperando hallar en ella alguna mayor enseñanza que en tantas producciones grotescas, estúpidas, sin ningún objetivo artístico y sin ninguna finalidad social ó educadora.”

**José M<sup>a</sup> JORDÁ.** “Estreno de *PADRE* de Strindberg”. *La Publicidad*, 19-X-1905, edició de la nit, pàg. 1.

\* \* \*

### 3. Ressenyes sobre la mort d'August Strindberg (1912)

“Un poeta gravísimo. Stockolmo, 26. — El famoso autor dramático Strinberg[sic] se halla en peligro de muerte. Ayer se le dió una inyección de morfina y hoy otra punción abdominal.”

*La Vanguardia*, 27-IV-1912, pàg. 13.

\* \* \*

“Stockolm. Es amb gran sentiment que donem la noticia de que l’eminent August Strindberg, l’autor ilustre de *L’inspector Axel Borg*, *Pare* i *La senyoreta Júlia*, està malalt de mort.

Ja feia temps que patía una terrible malaltía, però una dolorosa operació que ha degut sofrir aquestos darrers dies ha empitjorat el seu estat.

L’insigne escriptor suec ja careix de forces i no pot digerir els aliments, i es de témer que d’un moment a l’altre ens veurem desagradablement sorpresos amb la nova d’un funest desenllaç.”

“Teatre estranger”. *El Teatre Català*, 11 (11-V-1912), pàg. 5.

\* \* \*

“Estokolmo, 14. — Ha fallecido el autor dramático Augusto Strindberg. La originalidad de sus obras le había valido una reputación europea.”

*La Vanguardia*, 15-V-1912, pàg. 13.

\* \* \*

“DE SUECIA. Mort de Strindberg. París, 14. 8’56 nit. Stokolm. – ha mort el famós dramaturch suech August Strindberg”

“Informació estrangera”. *La Veu de Catalunya*, 15-V-1912, edició del matí, pàg. 1.

\* \* \*

“Suecia: Muerte de Strindberg. París 15, a las 2’15. – Stokolmo. Ha fallecido el célebre dramaturgo Augusto Strindberg.

Era el poeta nacional de Suecia. Constituyó, duramente largos años, su nombre como una bandera de combate. Cuando en Noruega Ibsen y Bjornson[sic] levantaban el espíritu nacional con sus obras y abrían una revolución en todo el mundo intelectual, surgía también, potente y fuerte la figura de Strindberg. La literatura de Norte conquistaba el mundo.

Era Strindberg una poderosa figura en el teatro. De sus obras, de una audacia, llenas de independencia, se destaca *El Padre* (traducida al catalán por Costa y Jordá, estrenada en el Teatro Romea por Borrás), una de las obras modernas que tienen un mayor sentido lógico de la vida.

En sus novelas se distinguía Strindberg por su originalidad y por la grandeza de pensamiento.

No era un estilista. Era un pensador. Así sus obras, traducidas a todos los idiomas, mantenían siempre la misma fortaleza. Era el ultraindividualismo el que se preconizaba. En la actualidad Strindberg estaba trabajando en una obra sobre la revolución fraa[sic]cesa. El protagonista del drama era Robespierre.”

**“Del extranjero”. *La Publicitat*, 16-V-1912, pàg. 4.**

\* \* \*

“- En Stokolmo ha fallecido, á la edad de sesenta y tres años, el famoso dramaturgo sueco D. Augusto Strindberg.”

**“Noticias breves: Extranjero”. *El Liberal*, 17-V-1912, edició de la nit, pàg. [3].**

**“Noticias breves: Extranjero”. *El Liberal*, 18-V-1912, edició del matí, pàg. [3].**

\* \* \*

“Quan jo tenia divuit anys, i com hagués llegit alguna novel·la o algun drama d’August Strindberg, vaig encarregar als llibreters que em cerquessin una altra obra seva, que es diu *Introducció a la química unitària*. Una remor era arribada fins a mi: que l’il·lustre autor suec ara mort, tant com en la mateixa literatura treballava altament en ciència; i la fretura m’agitava llavors de trobar, enmig dels especialistes temps nostres, personalitats riques i complexes com les dels genis del Renaixement. Vingut el llibre a casa, recordades les anteriors lectures, vaig veure que es tractava, d’una personalitat complexa i rica, en efecte; però em calgué reconèixer, per altre part, que no ofería cap semblança ab els genis del Renaixement. Sinó que me les havia ab un vuitcentista dret i acabat, ab tots els defectes i totes les virtuts de sigle tan complicat, inquiet i tèrbol.

Strindberg n’ha estat terriblement, de inquiet i tèrbol, lo que no li ha impedit ésser gran. Gran sobretot i precisament, en la complicació i la turbulència. La contradicció entre el químic i el poeta dramàtic, si n’hi ha, és lo de menys dins la seva vida. L’apostasia del feminisme pel misoginisme, la de la democràcia revolucionària pel crudelisme nietzscheà, no importen massa tampoc. Lo característic, lo íntimament tràgic és la interior ruptura que en ell estrideix, la manca d’una visió sintètica. Aquest introductor a la química unitària, no ha sabut introduir son propi esperit a la unitat, i en sofreix. La mateixa dispersió que avui en Simmel és una travessura, ha estat en August Strindberg un dolor, ja respectable per lo feixuc i fatal.

Ell era un satíric; però un satíric no doblat per un moralista. Si veia, si analisava profundament el mal, no era per ciència d’ on rau el bé... Quan Juvenal increpava ho feia en nom de la moral estoica. Quan Heine vessava fel entre rialles, ho feia en nom de la moral sentimental. Àdhuc en satírics aparentment escèptics hi ha, implícitament, una moral estètica, que si no sap gaire de lo just i de lo injust, sap almenys, de la bellesa i de la lletjor. Strindberg no curava massa de la pura estètica, i, en lo ètic pròpiament dit, el seu judici navegava entre la foscor. Només sabia que calia pegar, i pegava... Pegava una mica ab bastonada de cego i l’últim dels adolorits no era ell mateix. Ni el seu poble tampoc. – El seu poble que, fa trenta anys, el cremava en efígie a la plaça pública, i que, en fa tres, va unànimement coronar-lo, en un magnífic homenatge nacional.”

**XÈNIUS. “Glosari: August Strindberg”. *La Veu de Catalunya*, 18-V-1912, edició del matí, pàg. 1.**

Notícia reproduïda dins: **Eugeni d’ORS. “August Strindberg”. *Glosari: 1912-1913-1914 amb la sèrie “Flos Sophorum”*. Barcelona: Quaderns Crema, 2005, pàgs. 161-163.**

\* \* \*



“August Strindberg, cuya muerte acaba de participar el telégrafo, ha terminado durante las últimas semanas un drama, cuya acción se desarrolla durante la época de la Revolución francesa y cuyo héroe es Robespierre”.

X. “Crónicas de Arte: Teatro”. *La Vanguardia*, 20-V-1912, pàg. 9.

\* \* \*

“Ha muerto en Estokolmo el célebre escritor Augusto Strimberg[sic].

Hace unos dos meses hallábase el famoso poeta gravemente enfermo, y por entonces hablé en una de estas crónicas del interesante artista, de su carácter y de su constante rebeldía, recordando una etapa de su vida, su permanencia en París y su amistad con los escritores, pintores y escultores españoles que en París habitaban.

Era un gran artista Augusto Strimberg[sic] y una de las más fuertes personalidades de la moderna literatura. No se parecía á nadie. Era único en sus concepciones, en sus odios, en sus apasionamientos, en su sentido de la vida, en su personal filosofía. No ha habido escritor más vario, más complejo. Su obra está llena de contradicciones, pero es siempre genial y avasalladora por su originalidad y por su potencia extraordinaria.

Era el más grande escritor sueco. Formaba parte de aquella trinidad[sic] de escritores escandinavos que revolucionaron el mundo<sup>269</sup> sus obras: Ibsen, Bjornson[sic] y Strimberg[sic]. Junto á ellos, como astros de segunda magnitud, figuran Jorge Brandes, Arne Garborg, Jonás Lie, Herman Bang, Esteban Sinding y tantos otros.

Las ideas de aquella nueva literatura revolucionaria, cuyos modernos dogmas chocaban con todas las tradiciones, creencias é instituciones establecidas, nacidos de las teorías de Darwin y de Spencer, de Haeckel y Nietzsche, ejercieron una enorme influencia en todos los países, en Inglaterra y en Alemania primero, en los países latinos después, que fueron, no obstante, los primeros en reaccionar contra aquel amargo realismo, buscando nuevas idealidades y un nuevo concepto de la belleza.

A pesar de ello, la revolución ibseniana, las nuevas ideas aportadas al arte por los maestros escandinavos, fueron grandemente fecundas y ejercieron una saludable influencia.

---

<sup>269</sup> Falta un “con”

De la trinidad escandinava formada por Ibsen, Bjornson[sic] y Strimberg[sic], ha sido este último seguramente el menos transcendental, pero el más curioso por su atrevimientos, por su fiereza, por su indomable y atrabiliaria acometividad y por sus constantes protestas contra las más respetadas ideas y las más incommovibles instituciones.

Y es que Strimberg[sic] fué el hombre que más enemigos tuvo. Fué un escritor que anduvo siempre solo. Su vida fué toda amargura y desacuerdo. Desacuerdo hasta consigo mismo.

Y ello se traduce en todas sus obras. Son una constante protesta, una tremenda diatriba contra todo lo existente, contra todo el orden social establecido, respiran odio, amargura, indignación.

Y su amargura, sus odios y sus indignaciones tienen una misma base: la rebeldía contra las humanas injusticias, contra las injusticias sociales.

Misticismo y rebeldía: he aquí los dos polos opuestos entre los cuales oscilan las ideas de Strimberg[sic]. Por eso parece contradecirse tan á menudo: ama y odia con igual vehemencia. Es un gran pesimista. Para él en la sociedad presente han degenerado todas las razas, han abortado todos los sentimientos. Los prejuicios han reemplazado á las creencias, el dinero ha reemplazado á la virtud.

Pero en ese odio á todo lo existente florece en Strimberg[sic] un misticismo consolador. Es un creyente en un porvenir de justicia y de nivelación. Espera que surgirá un día, entre las ruinas de todo lo establecido, un templo ideal y semidivino donde los hombres hallarán la paz y la felicidad que no puede él ni nosotros, hombres de esta época, ver realizada.

Su arte incomparable es el resultado de esos dos sentimientos que luchan en Strimberg[sic], de su misticismo y de su constante rebeldía. Es un gran poeta y es un gran desesperado, casi un loco. Lo más característico en él es su concepción del mundo y su terrible misoginismo, su constante odio á la mujer. No existe ni puede existir, según él, en el mundo, la felicidad ni siquiera los más relativos goces espirituales. Nuestra vida es castigo. Estamos condenados á la inquietud constante, á ver destruidas todas nuestras ilusiones, á no hallar recompensa para ninguna de nuestras acciones. Invocamos á un Dios creación nuestra, y ese Dios no nos oye ni puede atendernos. Y aun si ese Dios existiera – dice- no somos dignos de que se rebaje hasta nosotros, seres miserables y dignos no más de desprecio. El hombre es un sér débil, caprichoso, tiránico; la mujer es una esclava engañosa y malvada que sólo desprecio merece. Amor,

alegría de vivir, afectos, ideas de libertad, ideales antiguos y modernos sentimientos, invenciones científicas... ¡Mentira! Mentira sólo todo ello! escribe en su obra *Camaradas*.

En los últimos años de su vida la obra de Strimberg[sic], más potente, más varia, más intensa y más artística que nunca, es cuando ofrece, no obstante, más contradicciones. El revolucionario demócrata muestra en ocasiones un soberbio desprecio por todas las instituciones que antes defendiera, conviértese en un aristócrata refinado, en un sér[sic] superior que orgullosamente lanza sus diatribas contra la filosofía socialista. En otros momentos parece Strimberg querer convertirse al catolicismo. Su misticismo sentimental adquiere una mayor fuerza y su conversión conmueve á toda Escandinavia. Es una crisis espiritual, una de tantas otras del gran escritor, que se manifiesta en admirables páginas de arte puro.

Arte puro son todas sus obras, á pesar de sus exageraciones casi epilépticas. Desde su primera comedia, *Maestro Oloff*, hasta sus *Confesiones de un loco*, sus dramas *La señorita Julia*, *Padre* y sus demás obras *Infierno*, *Acreedores*, *Camaradas*, *El secreto de Gilbet*, *El cuarto rojo*, *Solo*, *Cristina*, etc., etc., es Strimberg[sic] siempre un gran artista y un gran poeta. La crítica de su país ha comparado á Augusto Strimberg al mito de Loke, que en la mitología escandinava es una especie de génio maléfico, pero es al propio tiempo el genio del fuego, es decir, de la luz.

**Juan de DOS. “Crónicas rápidas: La muerte de Strimberg[sic]”. *El Noticiero Universal*, 22-V-1912, edició de la nit, pàg. 3.**

\* \* \*

[Fotografia de Strindberg amb la seva signatura]

“Senyor Director de EL TEATRE CATALÀ

Distingit senyor i amic:

Me demana unes quartilles d’homenatge a l’August Strindberg, qui s’ha mort. Unes quartilles de crítica, d’estudi raonat, d’anàlisi detingut, no les hi puc pas fer. No tinc temps lliure ni’m puc documentar. No puc fer-ho i’m dol, puix era jo un entusiasta admirador del gran home, del *gran boig*, com molts digueren i cregueren.

Si li serveixen unes quantes ratlles d’homenatge, aquí les té. Jo les hi envíó no sols en nom meu, sinó en nom de tots aquells qui saben apreciar, com a suprema qualitat en els

homes, l'esperit de justícia pura i de moralitat senzilla, que resplendeix en totes les obres de dit autor. Autor dramàtic i novel·lista, d'un estil nerviós, brutal i fins a voltes ofensiu, l'Strindberg brilla entre tots els pensadors i artistes moderns per la seva sinceritat i la seva *exaltació modernista*. Ningú com ell ha odiat els vells ídols; ningú com ell ha combatut tota mena de prejudicis socials i morals. L'Strindberg fins s'atreví a parlar mal de Shakespeare i a dir coses molt justes i molt iròniques de l'*Hamlet*.

L'August Strindberg, que era un gran escèptic quan girava els ulls enrera i quan mirava al present, treballava amb sincer entusiasme per[*sic*] millorar[*sic*] el pervindre. Les seves obres fan sang; ens escruixeix la seva sàtira destructora. No respectava a ningú; no respectava res. Pera l'Strindberg tot lo vell, tot lo passat era mort, tot pudrit i inútil: homes, coses, religions, moral, política, ciència, història, tot cadavres que sols mereixen ésser enterrats, per a que'ls cucs se'ls mengin i les arrels d'arbres i plantes nous se'ls xuclin. Sols per això serveixen els cadavres, fins els cadavres qui foren en vida homes i institucions transcendents.

Era l'home qui mirava endavant, endavant sempre; l'home progressiu, lluitador, d'una sola fe: la fe del demà. L'August Strindberg ha sigut en vida un excels revolucionari, potser el més gran revolucionari qui ha viscut, perquè ell no creia en res d'ahir, ni en res d'avui: sols creia un xic en lo de demà.

I es per això que jo admirava a l'Strindberg entre'ls grans homes del món; perquè a mi també m'agrada mirar endavant, endavant sempre; perquè jo també la sento un xic la passió fonamental que il·lumina la vida i l'obra de l'August Strindberg.”

**Emili TINTORER.** “August Strindberg”. *El Teatre Català*, 13 (25 maig 1912), pàg. 3.

\* \* \*

#### 4. *La més forta* (1925)

LA MÉS FORTA

UNA ESCENA, per August Strindberg

SENYORA X, actriu, casada. – SENYORETA Y, actriu, soltera. – UNA CAMBRERA.

*Recó d'un restaurant de senyores, dues tauletes de ferro colat, un sofà cobert de peluix vermell, i unes quantes cadires.*

*La Senyora X entra, amb un capell i abric d'hivern, i amb una bonica cistelleta japonesa al braç.*

*La Senyoreta Y té al seu davant una ampolla de cervesa mig buida; llegeix una revista il·lustrada, i de tant en tant la canvia per una de nova.*

Senyora X: Bé, com va, Amèlia! Aquí assegudeta, a la vetlla de Nadal soleta, soleta, com un conco pobre!

*La Senyoreta Y aixeca els ulls de la revista per un moment, saluda, i continua la seva lectura.*

Senyora X: Tanmateix em sap greu de trobar-vos així, tota sola, tota sola en un restaurant, i precisament la vetlla de Nadal. M'entristeix, igual que una vegada que vaig veure un casament, a París, en un restaurant: la núvia llegia una revista humorística i el nuvi jugava al billar amb els testimonis. Ecs! Quan la cosa comença d'aquesta manera, vaig pensar, com acabarà? Imagineu, jugar al billar el dia que un hom es casa! Bé, vós direu que ella llegia una revista humorística; però el cas és diferent, amiga meva.

*Una Cambrera porta una tassa de xocolata, la posa davant la Senyora X, i desapareix.*

Senyora X: *(En pren una mica; obra[sic] la cistelleta i mostra uns quants presents de Nadal)* Mireu el que he comprat per als meus menuts. *(Agafa una nina)* ¿Què us en sembla d'això? Aquesta serà de Lisa. Fa rodar els ulls i saluda amb el cap, veieu? Bonica, veritat? I aquí hi ha una pistola de suro per a Carl. *(Carrega la pistola i la dispara contra la Senyoreta Y).*

*Senyoreta Y s'estremeix, com a espantada.*

Senyora X: No us he pas senyalat? Bé, no us ho temieu[sic] que us dispararia a vós, veritat? Francament, no em penso que poguessiu[sic] esperar-vos-ho de mi. Fóssiu vós qui disparés contra mi, bah, això no em sorprendria poc ni gaire. Una vegada vaig entrebancar-vos en el vostre camí d'actriu, i sé que mai heu pogut oblidar-ho, però jo no tenia altre remei. Encara us ho penseu, ja ho sé, que jo vaig intrigar perquè us treguessin del Teatre Reial, i no vaig fer tal aca[sic], encara que ho penseu. Però tantseval que jo digui el que digui, naturalment: creieu que vaig ésser jo, fet i fet. *(Treu un parell de sabatilles brodades)* Bé, aquestes sabatilles son[sic] pel meu maridet, amb tulipes, jo mateixa les he brodades. Uix, no puc sofrir les tulipes, i ell ne vol per tot arreu.

*Senyoreta Y: Aixeca els ulls de la revista amb una expressió mesclada de sarcasme i curiositat.*

Senyora X: *(Posa una mà dins cada sabatilla)* Ara veieu quins peus tant menuts que té En Franc, veieu? I l'haurieu[sic] de veure com hi camina, que elegant! Naturalment, mai no l'heu vist amb sabatilles.

*Senyoreta Y fa una forta rialla.*

Senyora X: Fixeu-vos-hi: ara vé. *(Fa caminar les sabatilles a través de la taula).*

*Senyoreta Y torna a riure.*

Senyora X: Després s'enfurisma, i dóna un cop de peu d'aquesta manera: "Maleïda cuinera, que no sap aprendre[sic] de fer-me cafè" o bé: "Idiota, ara aqueixa noia no ha pensat a tornar a son lloc el llum del meu despatx." Després vé una corrent d'aire per terra, i se li refreden els peus: "Dona, està gelant, aqueixes idiotes del diable no saben ni tenir la casa calenta." *(Frega la sola d'una sabatilla contra l'empeny de l'altra).*

*Senyoreta Y esclata en prolongada rialla.*

Senyora X: I després vé a casa i ha de pescar qui-sap a on les sabatilles. Maria les ha tirades sota la taula escriptori. Bé, potser no escau de fer broma del marit. Ell per això, és d'allò més bo, un amor de maridet estimat, vet-ho aquí. A vós us en caldria un, de maridet així; de què rieu? No podeu dir-m'ho? I, veieu, sé que m'és fidel. Sí, ho sé, perquè m'ho ha dit ell mateixi[sic] i no sé pas a que vé aquesta rialleta. Aquella dolenta de la Isabel va fer per manera de pendre-me'l mentre jo estava sense contracta: podeu imaginar una cosa més infame? *(Pausa)* Però li hauria arrencat els ulls, això li hauria fet si jo hagués estat a casa quan va fer-ne la provatura. *(Pausa)* Em va agradar que ell m'ho contés tot, així no vaig haver de saber-ne les primeres notícies per ningú més. *(Pausa)* I què us penseu, la Isabel no era pas la única! No sé que ho fa, però totes les [d]ones sembla que s'hi tornin boges amb el meu marit. Potser perquè pensen que amb

el càrrec que té pot influir una mica en les contractes. Potser vós mateixa ho heu provat, i li heu posat parany, també? Si, no me'n refio gaire de vós, però sé que ell no se n'ha preocupat gaire de vós, i després, he pensat que més aviat teniu un retret contra d'ell. *(Pausa. Es miren l'una a l'altra d'una manera tota empallegada).*

Senyora X: Amèlia, passeu la vetlla amb nosaltres, voleu? Només perquè es vegi que no ens teniu mala voluntat, o, si més no, que no la teniu contra meu. No puc dir exactament per què però sembla tant i tant desagradable de tenir-vos a vós, a vós per enemiga. Potser perquè aleshores vaig entrebancar-vos en el vostre camí (fent-se més lenta) o bé ... no ho sé ... no ho sé poc ni gaire, tan mateix ... *(Pausa)* Senyoreta Y mira escorcolladora la Senyora X.

Senyora X: (Con[...]rosa) Va ésser tan estranya, la nostra manera de fer coneixença; oh, n'estava tota espantada de vós la primera vegada que us vaig trobar, tan espantada que no gosava perdre-us de vista. Onsevulla que jo provés d'anar, sempre em trobava prop de vós. No vaig tenir ardiment d'ésser la vostra enemiga, així és que vaig fer-me amiga vostra. Però sempre hi havia alguna cosa de discordant a l'ambient quan ens veníeu a veure a casa nostra, perquè veia que no agradaveu[sic] al meu marit, i això em fastiguejava, com passa amb un vestit quan no em cau bé. Vaig fer tots els possibles perquè ell, si més no, us fes posat d'amic, però no vaig poder-li encaminar... no vaig poder fins que vós vareu tenir contracte. Aleshores vosaltres dos us féreu amics en tanta de manera que gairebé semblava que no haguéssiu gosat mostrar els vostres reals sentiments abans, quan hi hauria hagut risc... I més tard... deixeu-m'hi pensar, ara!, no n'he pas estat gelosa, és estrany, veritat? I em recordo del bateig; vós éreu la padrina; i jo li vaig dir que us besés... i ell ho va fer, però tots dos féreu cara de terriblement empallegats... Es a dir, això no va acudir-se'm aleshores ni després, i fins i tot no hi havia pensat més fins ara! *(S'aixeca impulsivament)* Per què no dieu alguna cosa? No heu dit ni una sola paraula en tot aquest temps. No heu fet sinó deixar-me parlar. Us heu estat aquí asseguda mirant-me embadocada, i els vostres ulls han anat desfilant en mi tots aquests pensaments, que eren dins de mi com la seda en un capoll... pensaments... potser mals pensaments... qui sap. Per què vareu rompre la contracta? Per què no heu tornat a visitar-nos mai més? Per què no voleu ésser amb nosaltres aquesta nit?

*Senyoreta Y fa un moviment com si es proposés parlar.*

Senyoreta X: No, no cal que digueu ni una sola paraula. Ara tot ho veig d'allò més clar. Aquesta doncs, és la raó de tot. Sí, sí! Ara totes les coses es lliguen. Quina ignomínia! No vui[sic] seure a la mateixa taula vostra. (Porta les seves coses a una altra

taula) Vet-aquí perquè cal que brodi les odioses tulipes a les seves sabatilles: perquè a vós us agraden. (*Tira les sabatilles a terra*) Per això hem de passar l'istiu[sic] a muntanya, perquè vós no podeu sofrir la flaire salabrosa de la mar; per això el meu fill ha hagut de dir-se Eskil, perquè era el nom del vostre pare; per això he de portar la vostra color predilecta i llegir els vostres llibres, i menjar els plats que trobeu més gustosos i beure els vostres beuratges, aquesta xocolata, per exemple. Per això... Deu[sic] meu! esglaia de pensar-ho, esglaia! Totes les coses m'han estat imposades per vós fins i tot les vostres passions. El vostre esperit s'ha ficat dins el meu com el cuc dins una poma, i ha menjat i ha menjat, i ha anat minant, minant fins que no n'ha quedat res sinó la pell de fòra[sic] i una mica de polsina negra. Volia escapar-me'n de vós, però no podia; sé que us tenia ran de mi com una serp d'ulls negres que em fascinava; jo sentia com les meves ales batien l'aire només que per enfonsar-me més avall. Jo era a l'aigua, amb els peus lligats un a l'altre, i quan més maldava amb els meu braços, més a fons anava, avall, avall, fins que vaig caure al fons de tot on vós éreu a l'aguait com un cranc formidable per a aferrar-me amb les vostres urpes, i aquí soc[sic]! Quina ignomínia! Com us odio, us odio, us odio! Però vós, vós us esteu aquí asseguda, callada i tranquil·la i indiferent, que la lluna sigui nova o plena, que sigui el Nadal o la canícula, que els homes siguin feliços o desgraciats. Sou capaç d'odi, i no sabeu com se fa per estimar. Com un gat davant un cau de ratolí, us esteu aquí asseguda! no podeu estirar la vostra presa cap enfora, i no podeu perseguir-la, però podeu estar desesperada. Aquí us esteu, asseguda en aquest recó; no sabeu que li han tret el motiu de "parany de ratolins"? I vós al mig! Aquí llegiu els diaris a veure si algú passa una mala tongada, o si estan a punt de donar-li el comiat del teatre. Aquí sotgeu les vostres víctimes i calculeu les vostres possibilitats i recapteu els vostres tributs. Pobre Amèlia! Sabeu, em feu llàstima tanmateix, perquè sé que sou desgraciada, desgraciada perquè heu estat ferida, i rancuniosa pel neguit que això us dona. Caldria que m'hi enfurismés, amb vós, però, vaja, no puc – sóc tant petita, després de tot -, i pel que pertoca al meu marit, no m'encaparro gens ni mica. Que m'importa ara, tanmateix? Si vós o qualsevol altra m'ha ensenyat a prendre xocolata, què hi fa! (*Pren una mica de xocolata; després, sentenciosament*) Diuen que la xocolata és molt sana! I si de vós he après de vestir-me... millor!... Això m'ha donat un poder més gran sobre el meu marit, i vós hi heu perdut, mentre jo hi he guanyant. Sí; si he de judicar per diferents indicis, em penso que ja l'heu perdut. És clar, vós us proposaveu que jo rompés amb ell, com vós heu fet, i com ara us reca d'haver fet, però, veieu, jo mai no la faré una cosa semblant. No se'n treu res de



tenir l'ànima mesquina, sabeu. I per què hauria de pendre[sic] només que allò que cal altra vol? Potser, al capdevall, ara sóc la més forta. Mai n'heu rebut cap cosa de mi; no heu fet sinó donar, i així m'ha succeït allò que va succeir al lladre: jo tinc les coses que heu trobat que us mancaven quan us heu despertat. Com explicar de cap altra manera que, a les vostres mans, tot hi resultés sense valor ni servei? Mai n'heu pogut conservar l'amor d'un home, a desgrat de les vostres tulipes i les vostres passions, i jo he pogut ; en els llibres no heu pogut mai aprendre-hi l'art de viure, com jo l'he après; no heu tingut cap Eskil, baldament aquest fos el nom del vostre pare. I per què esteu silenciosa eternament? Jo tenia el costum de creure que era perquè éreu tan forta; i potser la senzilla veritat era que mai no tenieu res a dir, perquè éreu incapaç de pensar!

(*S'aixeca i arreplega les sabatilles*). Me'n vaig a casa, ara, i m'emporto les tulipes, les vostres tulipes. Vós no heu pogut aprendre res dels altres; no us heu pogut doblegar, i per això us heu trencat com un branquilló sec, i jo no. Gràcies, Amèlia, per totes les vostres instruccions. Us agraeixo que m'hagueu ensenyat a estimar el meu marit- Ara me'n vaig a casa ... cap a ell! (*Se'n va*). TELÓ.

**August STRINDBERG.** [traducció de Josep Carner; il·lustracions de J. Junceda]. "La més forta". *Bella Terra*, 11 (gener de 1925), pàgs. 2-3.

\* \* \*